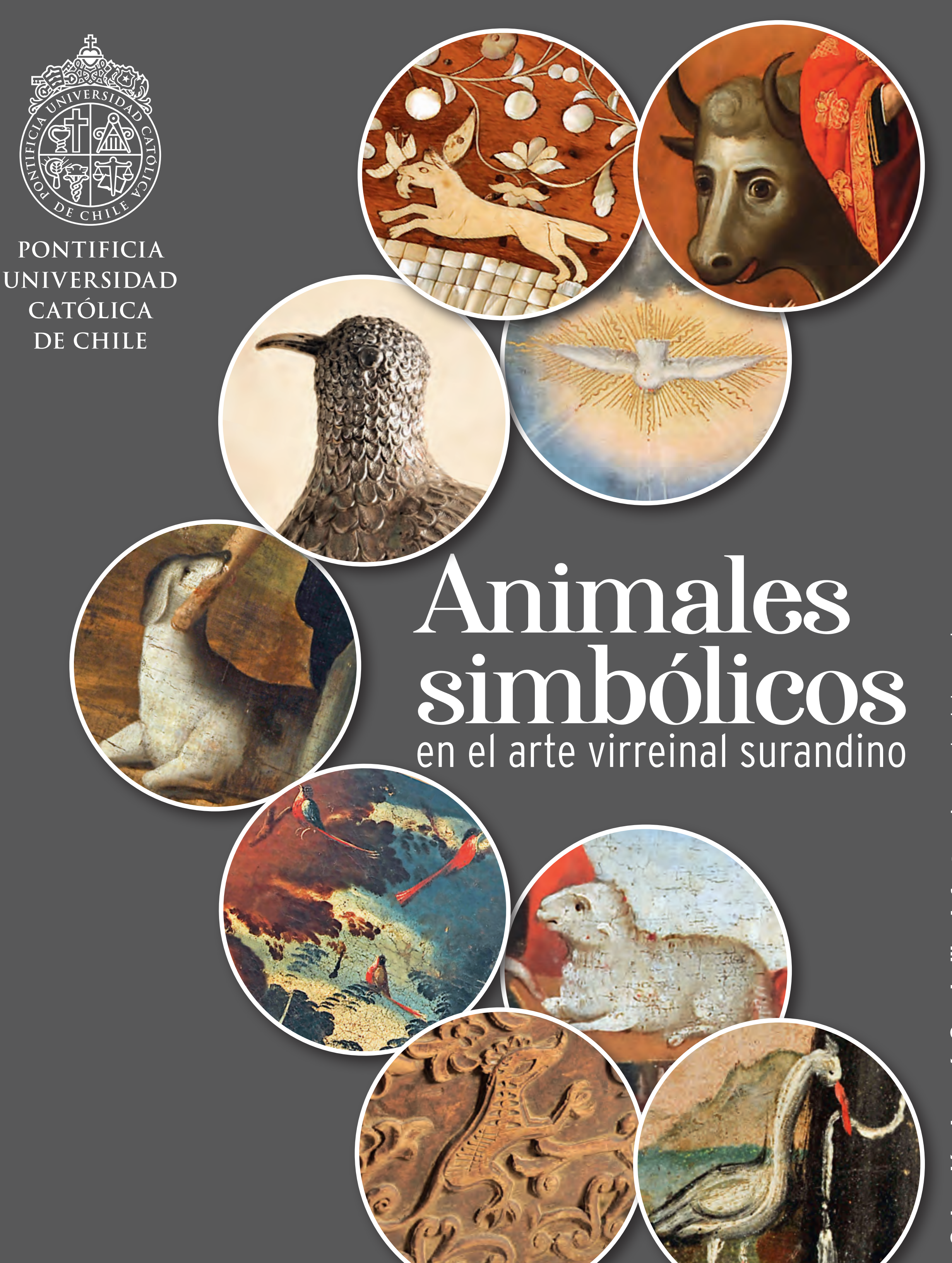


PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DE CHILE

Animales simbólicos

en el arte virreinal surandino

Arte colonial americano

Colección Joaquín Gandarillas Infante



Animales simbólicos

en el arte virreinal surandino

Colección Joaquín Gandarillas Infante

Arte colonial americano

nimales simbólicos en el Arte Virreinal Surandino”, la duodécima muestra de la Colección Gandarillas, presenta un tema escasamente conocido y estudiado en nuestro país: el de las relaciones entre el hombre y el animal a través de las pinturas, esculturas, platería y piezas de mobiliario de este acervo patrimonial.

Hablar hoy de animales significa, a nivel de difusión, mencionar a las mascotas y las nuevas leyes que rigen su propiedad y trato, las especies amenazadas y en extinción, o portadoras de determinadas enfermedades; y significa también referirse a los ecosistemas deteriorados o destruidos donde éstas se han desarrollado en el pasado y se desarrollan en nuestros días. Todas, dimensiones del mundo animal que, en esta muestra, no constituyen su foco, pero sí están implícitos, pues la representación de la fauna y su simbología se vinculan directamente con una valoración de este mundo en una determinada época y a través del tiempo.

Estas obras de la Colección Gandarillas ponen de relieve la importancia del animal en la cosmovisión y el arte del barroco americano. Los españoles junto a su lengua, su cultura y su religión, introducen también en estas tierras los animales de distintas procedencias que han adoptado y domesticado en la península y que aquí, especialmente en los litorales templados, en las tierras altas del sur andino o en la selva fría, se adaptan y pasan a constituir un aliado del hombre, proporcionando su fuerza de trabajo, medio de transporte, alimentación, abrigo y combustible. Pero no solamente este aspecto tecnológico y material se introduce en nuestros territorios, sino que también lo hace la rica emblemática de los animales ligada a la religión cristiana, a las creencias, a la tradición oral, a la literatura, a la vida cotidiana y a las virtudes o vicios, en un trasfondo

ético que hace del animal no sólo un compañero sino incluso un modelo para el hombre. Así, el cordero, símbolo de la dulzura y la inmolación; el burro, de la paciencia y la tenacidad; la paloma, de la bondad y de la paz; y la serpiente, de la maldad, están todos representados en las obras de esta exposición.

La fauna nativa americana, muy rica especialmente en aves, reptiles y peces, y que ha jugado un papel clave en las culturas precolombinas de la región, pierde su protagonismo y en ocasiones ve amenazado su hábitat y su supervivencia. No obstante, persiste, especialmente entre los grupos étnicos originarios o en las zonas montañosas y selváticas apartadas, como es el caso de la llama y del guanaco, del puma, del mono, de aves como los loros o los colibríes, de reptiles como los lagartos o las iguanas y la gran cantidad de peces fluviales, lacustres y marinos. Estos animales, que en un comienzo son recelados especialmente por motivos religiosos al haber constituido deidades de los panteones del sur andino, a medida que se produce el fenómeno del mestizaje van siendo incorporados en la construcción de la nueva sociedad, ya sea como medio de transporte, alimento o como motivo iconográfico, según podremos apreciar en estas obras, que muestran en el arte, el sincretismo religioso y el mestizaje cultural.

Desde los tiempos más remotos, la presencia humana se ha ligado a la fauna en una amplia gama de actitudes que van desde su sacralización a su exterminación irracional. La mirada patrimonial puede aportar al debate hoy abierto en torno a estos problemas que tocan campos interdisciplinarios y que, como universidad, nos sentimos llamados a abordar.

Ignacio Sánchez Díaz

Rector

Animales simbólicos en el arte virreinal surandino

Isabel Cruz de Amenábar
Dra. en Historia del Arte
Curadora Permanente de la Colección Gandarillas
Profesora del Instituto de Historia, Universidad de los Andes

Una variada fauna acompaña a las figuras sacras en la iconografía cristiana tradicional hasta los siglos XVII y XVIII, con su significado emblemático, no evidente. Cristo aparece desde su nacimiento custodiado por un asno y un buey; en la Trinidad, el Padre y el Hijo se presentan junto a la paloma del Espíritu Santo; la Virgen María ofrenda tórtolas en su Purificación; y los santos también se muestran junto a los animales que los representan en sus luchas para ejercitarse en el bien y en la virtud; el cordero está junto a San Juan Bautista; una garza se sitúa a los pies de San Francisco y el perro con una tea encendida en la boca, junto a Santo Domingo.

"Animales simbólicos en el Arte Virreinal Surandino", la duodécima muestra de la Colección Gandarillas, expone al público este tema escasamente conocido: el de las relaciones entre el hombre y el animal, visualizadas en las obras plásticas y en las artes aplicadas de este legado patrimonial. Desde los tiempos más remotos, la presencia humana se ha ligado a la fauna, en el estrato ontológico que enlaza a los vivientes, específicamente al hombre y al "reino animal" en los relatos cosmogónicos sobre el origen del mundo, y en la participación de animales totémicos como augures, protectores y acompañantes del ser humano. El hombre se ha vinculado al animal en una amplia gama de actitudes que fluctúan entre su sacralización y su exterminación irracional. Desde la Biblia al Barroco, la religión cristiana concede una importancia crucial a los animales como encarnación de atributos y cualidades –o de vicios y pecados– que complementan y refuerzan las del hombre. Lo muestran estas obras artísticas que corresponden aún a la cultura simbólica del medioevo, prolongada en nuestras tierras hasta finales del periodo virreinal.[1]

1 La definición de símbolo y de simbolismo es compleja y acepta varias interpretaciones. La RAE da dos acepciones. Del latín *symbŏlus,* y este del griego σύμβολος *sýmbolos*. Elemento u objeto material que, por convención o asociación, se considera representativo de una entidad, de una idea, o una cierta condición. Forma expresiva que introduce en las artes figuraciones representativas de valores y conceptos.

Hoy, cuando tantas especies se ven amenazadas por la explotación, el cambio climático y equivocadas prácticas de trato animal y más aún de maltrato, cuando la generalizada tenencia de mascotas refleja su aprecio y, a la vez, planta inéditos problemas, esta materia es objeto de una creciente preocupación y una actitud marcadamente revisionista, manifestada en estudios biológicos y antropológicos e incluso en una legislación particular relativa a la protección animal. La mirada del arte y de la zoohistoria puede constituir un aporte al debate sobre el tema, al develar a través del símbolo, la metáfora y el relato hagiográfico una peculiar mirada sobre la vida animal.

EL ANIMAL EN EL DESPERTAR DE LA HUMANIDAD: MAGIA, TOTEMISMO Y TERIOMORFISMO

En la mente y en la cotidianidad del hombre arcaico y del niño, el animal ocupa un lugar privilegiado. Durante el despertar cultural de la humanidad, lo más hermoso y señalado que manifiesta el arte son las representaciones animalísticas en las paredes de las cavernas, como muestran las pinturas del auriñaciense. Captar plásticamente a los animales es hacerse dueño, en cierto modo, de aquello que se desea y no se puede realizar. De ahí deriva una situación de inferioridad y, a la vez, de superioridad humana con respecto del animal[2]. Porque el temor es también un componente ineludible de la relación humano-animal; éste inquieta y asusta pues se esconde, ataca, repta, hormiguea, pica, rasguña, engulle. Es decir, cambia, y también mata. El miedo a esta movilidad, que puede ser fatal para el hombre, es uno de los primeros rasgos negativos que connota la fauna en los albores de la cultura. Entonces el ser humano proyecta en él sus angustias y terrores y así el animal ingresa simbólicamente a los mitos, leyendas y relatos cosmogónicos relativos al origen de la humanidad y del mundo[3]. Pero no todos los animales provocan temor; el proceso de domesticación, ya en las culturas sedentarias y agrícolas, justamente procura mitigar los rasgos de peligro que puede entrañar el animal, transformándolo en "amigo del hombre". Y así, en la historia arcaica surge la dupla de animal-favorable; animal-dañino. Para las artes, el animal deviene no sólo un motivo real de representación, sino un pretexto para el desarrollo de lo imaginario, donde su naturaleza es intervenida, modificada y complementada por la fantasía, surgiendo así animales híbridos, animales-hombre, hombres animales, animales fabulosos, monstruos y también animales celestes, sacralizados.

2 Malaxechevería, Ignacio, (Ed.) *Bestiario Medieval.* Ediciones Siruela, Madrid, 2008, p. 14.

3 Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de los Símbolos*. Editorial Labor, Barcelona, 1978, pp. 69 y ss.

El hombre arcaico respetaba al animal. Si bien llegó a ser su depredador en un periodo de la historia humana y de su dieta –la de la caza y del consumo proteico, fundamental para la evolución del cerebro– reconocía en ellos "algo" misterioso que activaba su fuerza, fiereza y rapidez. Por eso, la teoría de la "magia simpatética", en particular de la "magia de la caza", intenta explicar la representación de los animales en las cuevas y paredes rocosas del paleolítico, fundamentándose en la relación de identidad que se establece entre el sujeto y su imagen, de modo que, actuando sobre la imagen, se actuaría también sobre el animal o la persona figurada[4]. La representación de todo ser viviente vendría a ser así una emanación propia de este ser, y el hombre que tiene poder sobre la imagen de un animal, la tendría también sobre el animal mismo, tornándolo vulnerable a ser cazado.

Simultáneamente, se reconocía el poder y superioridad de los animales, convirtiéndolos en tótems, es decir en protectores, en antepasados de linajes humanos y en emblemas de tribus y clanes[5]. Los trabajos de etnólogos y sociólogos de fines del siglo XIX y principios del XX generalizaron el concepto de tótem, dando paso a la denominada "teoría totémica" para explicar ciertos comportamientos del hombre arcaico y su relación simbólica y real con los animales. Posteriormente ha sido revisada por presentar alcances parciales[6] y mostrar contradicciones como el respeto y la veneración que se prestaría a un determinado animal y, en paralelo, su ataque con armas mortíferas que muestran las pinturas rupestres en escenas de caza. Para otros investigadores, las representaciones animalistas de la edad de piedra constituyen fundamentalmente un bestiario, entendiendo por ello el conjunto de la fauna asociada a unas tradiciones sociorreligiosas definidas[7]. Es en el contexto mítico del hombre arcaico donde cobran sentido y se expanden las prácticas del teriomorfismo (del griego antiguo *therion*, θηρίον, que significa animal salvaje y *morfo,* μορφὴ, forma), nombre genérico que se aplica a la transformación de un ser humano en cualquier animal, ya sea de manera completa o parcial, así como a la inversa, la transformación de un animal en hombre. Ello reforzaba los lazos psíquicos y religiosos entre ambos y contribuía a la consolidación del panteón sacro animalista en culturas como la egipcia.

4 Clottes, Jean; Lewis William, David, *Los chamanes de la prehistoria*. Editorial Ariel, Barcelona, 2001, p. 64.

5 Se entiende generalmente por tótem a un objeto de la naturaleza (animal, planta, etc.) que actúa como símbolo o emblema colectivo y al que una tribu o un individuo venera, otorga un valor protector o considera como antepasado. Etimológicamente, el término deriva del inglés *tótem* y este de una lengua norteamericana, de la familia algonquina, *ototeman*, *"mi tótem"*. Para Ernest Cassirer, la afinidad entre hombre y animal, el tótem y el clan, se establece como participación mística, siendo imposible distinguir si el clan lo ha elegido según su personalidad colectiva o si esta se ha configurado a partir del comportamiento animal. Cassirer, Ernest, *Filosofía de las formas simbólicas*. Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 1971, 2 vols. Vol. II, pp. 224-225, 231-233.

6 Malaxeccheverría, *op. cit.*, p. 18.

7 Como señala, por ejemplo, Leroy Gourham en sus artículos especializados y en su obra más difundida, *Prehistoria del arte occidental*, Barcelona, Gustavo Gili, Barcelona, 1968.

DESDE EGIPTO A ROMA: CONNOTACIONES CULTURALES DEL MUNDO ANIMAL; DE LA ZOOLATRÍA A LA TERATOLOGÍA

Particularmente intensa y compleja fue en Egipto la relación entre el hombre y los animales a través de su religión politeísta, en un proceso analógico de sacralización de su fauna que alcanzó connotaciones simbólicas. Si bien el animal no es el ente último que está tras el misterio del universo, sino su representación o su correlato, sí es su cara visible, cotidiana y, por ello, accesible. En el proceso de expansión de este simbolismo animal con un sentido establecido, unificado y de larga duración, llegaron los egipcios a la zoolatría. No todas las especies corrieron esta suerte. Los antiguos reyes guerreros inventaron sangrientas distracciones que consistían en la caza organizada de fieras a gran escala, pero, por otra parte, como muestran las estelas funerarias, los jeroglíficos, los textos de los papiros, los amuletos zoomorfos en las tumbas[8] y aun los mismos templos, la entronización de los animales formó parte indisoluble de los ritos, la taumaturgia y el arte. Porque a pesar de que para los egipcios el verdadero aspecto del dios constituye un secreto, estaba permitido formarse una imagen de él y dotarlo de atributos. Del mismo modo que elaboraron los jeroglíficos para designar los objetos, los nombres y los sonidos, imaginaron signos para ejemplificar las funciones de divinidades invisibles e insondables; signos y no retratos; que pudiesen aludir ellas[9], algunas de las cuales adquieren un aspecto animal o híbrido de animal y humano. En la cultura egipcia, pese a que, según Heródoto, Egipto en la época faraónica no era particularmente rico en especies zoológicas, los animales están presentes como signos y símbolos en el ciclo cósmico y vital del hombre, desde su nacimiento a su muerte. Así, el halcón que se asocia al dios Horus se relaciona al cielo, la guerra y la caza; el escarabajo, a Horus y también a Jepri, divinidad del sol naciente; el toro, Hap, para los griegos Apis, se asocia a las divinidades solares y a la fecundidad; el carnero representa a Amón; el cocodrilo al dios Sobeck que protege la fertilidad del Nilo y el poder del faraón; el león deviene signo de la realeza, que a su vez se vincula al sol; y la leona alude a la diosa Bastet, protectora del hogar y del templo, así como de los recién nacidos, divinidad también representada por el gato; la vaca señala a Hathor, diosa solar; el hipopótamo a Taueret, diosa de la fertilidad y protectora de las embarazadas; así el chacal cierra el ciclo vital del hombre al relacionase con Anubis, dios de las necrópolis y protector de los embalsamamientos, deidad que acompaña también a los difuntos en el juicio de Osiris[10].

En el caso de los animales domesticados para la vida familiar, fundamentalmente perros y gatos, aunque también los icneumones, que eran una especie de mangostas casi del tamaño de un gato, pasaban a incorporarse al acontecer

8 Wilkinson, Richard, *Magia y símbolo en el arte egipcio*. Editorial Alianza, Madrid, 2003, pp. 27-28; 130-133.

9 Hagen, Rose Marie; Werner, Rainier, *Egipto: Hombres-Dioses-Faraones*. Editorial Taschen, Colonia, Alemania, Madrid, 2005 p. 175.

10 http://www.historiayarte.net/a-animales-sagrados-antiguo-egipto.html.

cotidiano, y cuando alguno de ellos moría, eran momificados y sepultados por sus dueños, quienes incluso guardaban luto por sus mascotas fallecidas.

El antropomorfismo de la cultura griega que configura en el arte elaborados cánones de belleza y encarna en la figura humana ideas y cualidades abstractas, establece diferenciaciones claras en la representación de los seres humanos y del mundo animal, aunque la filosofía y la ciencia griegas los unifican en su condición de vivientes. Se alejan en parte los griegos de la primigenia identificación entre el hombre y el animal y éste último, si aparece como deidad, lo es en metamorfosis hacia el hombre y crecientemente como colaborador o enemigo de éste y del héroe, arquetipo que los griegos llevan a su apogeo en el arte y en la literatura.

Este proceso se aprecia, por ejemplo, en la figura híbrida del dios Pan, que en Arcadia aún tiene apariencia de chivo; en cambio, en la etapa clásica se antropomorfiza[11]. Asimismo, un conjunto de creaturas animales imaginarias, magistralmente plasmadas en la ornamentación pintada de la cerámica, en la escultura y en la arquitectura, adquieren vigencia y enriquecen el imaginario mítico griego.

La vida cotidiana de los griegos se desenvolvía en convivencia y utilización de animales como cabras, caballos, perros, y entre las piezas de caza había liebres y jabalíes, aunque los relatos míticos dieron vida a creaturas híbridas y fantásticas de carácter benigno –como Pegaso, el caballo alado propiedad de Zeus, que ayudaba a los hombres a realizar gestas imposibles, o el unicornio, caballo blanco con un único cuerno en su frente en forma de espiral también ligado a hazañas–; y de índole maligna, con aspecto monstruoso, que habitaban la tierra y el mar.

Desde sus inicios la humanidad ha sentido fascinación por las anomalías físicas, tanto en hombres como en animales, y aunque su observación y estudio científico se sistematizó sólo en el siglo XIX en la disciplina denominada teratología[12], ya en la antigua Grecia se sacralizaba a estos monstruos. El Tártaro y Gea tuvieron dos hijos fabulosos: Tifón, con cien cabezas, y Equidna, la mujer-serpiente. De ellos nació a su vez una anómala prole que incluía seres como los centauros, con cabeza humana y cuerpo de caballo; las centáurides, mitad mujer y mitad caballo; el can Cerbero, perro fantástico con tres cabezas que vigilaba el inframundo heleno; la

11 Boardman, John, *El Arte Griego*. Ediciones Destino, Barcelona, 1996, pp. 182-183.

12 La teratología es el nombre que se da al estudio del crecimiento anormal. Deriva del griego *tépaç* (monstruo) y *hóyoç* (ciencia). Fue utilizada por primera vez en 1832 por Geoffroy St. Hilaire en su libro *Histoire Générale et Particulière des anomalies de l'organisation chez l'homme et les animaux*, subtitulado *Traìté de tératologie*. Para los babilonios, el nacimiento de hijos anormales tenía un valor predictivo respecto de asuntos económicos y políticos; entre los griegos, las anomalías congénitas y las monstruosidades constituían también augurios de acontecimientos futuros y modelos de ciertas figuras mitológicas como el cíclope Polifemo, un monstruo gigante con un solo ojo en la frente, y que la ciencia puede explicar como una probóscide encima de la línea media de los ojos. El dios egipcio *Ptah*, un enano acondroplásico, podría ser diagnosticado por los dismorfólogos modernos como un caso de displasia espondiloepifisaria. Existía la creencia de que los defectos congénitos eran resultado del apareamiento de seres humanos con demonios, brujas, y otros entes malignos. http://www.sld.cu/galerias/pdf/sitios/embriologia/historia5.pdf.

esfinge, augurio de mala suerte y fuerza de destrucción, representada con rostro de mujer, cuerpo de león y alas de ave; el minotauro, el monstruo con cuerpo de hombre y cabeza de toro que da muerte a quienes se aventuran en el laberinto de Creta; la quimera, monstruo formado por cabezas de varios animales, voraz y de gran maldad que podía combinar una cabeza de cabra con cuerpo de león y cola de serpiente[13]; la gorgona o medusa, peligroso ser mítico con cabeza de mujer cuyo cabello formaba un compacto de miles de serpientes venenosas, o bien éstas figuraban como cinturón[14]; las harpías, seres voladores con cuerpo de águila y cabeza de mujer, portadoras del mal; las aracnaes, animales con cuerpo de araña, largas patas y cabeza femenina.

En el mundo submarino habitaban sirenas y tritones, deidades marinas mixtas con forma de mujeres y hombres hasta la cintura y cola de pez en reemplazo de las piernas; y el ceto, un monstruoso y enorme pez de género femenino[15]. La mitología y la literatura griega movilizan contra estos monstruos la figura del héroe, estratega en una lucha a muerte, quien pone a los animales a su servicio, lo que lleva, por ejemplo, a Teseo a vencer al minotauro y a salir del laberinto; a Edipo a descifrar los acertijos de la esfinge que, vencida, se lanza al vacío; o a Odiseo a conquistar Troya en la Ilíada de Homero, ideando el artilugio de un caballo de madera como máquina de guerra que esconde a los soldados para penetrar en la ciudad. Los animales fueron protagonistas también en el mundo griego de un género narrativo específico denominado fábula, en prosa o verso, donde aparecen dotados de un sentido moralizante y didáctico, como en las composiciones de Esopo, su más destacado representante, que se actualizarán durante el Barroco.

Se inicia simultáneamente en la antigua Grecia la observación directa y el estudio científico de los animales, siendo Aristóteles (384-322 a.C.) su más destacado exponente y considerado el padre de la biología. De sus varios tratados de zoología conservados, la principal obra es la *Investigación sobre los animales* compuesta de diez libros, *Sobre las partes de los animales (De partibus animalium), Sobre la marcha de los animales (De incessu animalium), Sobre el movimiento de los animales (De motu animalium) y Sobre la generación de los animales (De generatione animalium).* Estos se relacionan a su vez con otros libros de Aristóteles como los *Tratados breves de historia natural (Parva naturalia)* y con *Acerca del alma (De anima)*. Basados en los estudios presocráticos y en propias observaciones, sus textos biológicos constituyen más de la quinta parte de la obra conservada del filósofo, y no sólo son significativos en extensión, sino en la mirada de conjunto y en la motivación del autor por la vida en sus múltiples formas, reflejada tanto en sus minuciosos datos como en sus cuidadosos análisis, que se presentan como

13 Carpentier, Thomas, *Arte y mito en la Antigua Grecia*. Ediciones Destino, Barcelona, 2001, figs. 163, 165.
14 Carpentier, *op. cit.* fig. 155.
15 Carpentier, *op. cit.*, figs. 158-161.

un rasgo característico y singular de la filosofía aristotélica[16]. Ello lo erige como síntesis y organización de referencias de autores anteriores y principalmente como precursor de las investigaciones posteriores en zoología, biología y en fuente ineludible del estudio zoológico e incluso simbólico de los animales, los bestiarios, durante la Antigüedad tardía y la Edad Media hasta el Barroco, cuando su obra se retoma con un renovado interés científico. Desde el hombre a los insectos, los gusanos y los crustáceos, pasando por las numerosísimas especies que la naturaleza en su variado y maravilloso repertorio ofrece a su búsqueda científica –donde los principios de la biología y de la física se abren hacia el universo de la metafísica–, Aristóteles le otorga a su *Investigación de los animales* un sentido empírico como el que le diera Heródoto, de indagación personal y pesquisa en terreno. El bien y la belleza constituyen para Aristóteles el objetivo final de todo ese magnífico despliegue y pluralidad de seres y formas, organizados en la escala de perfección que iría desde las plantas y los diminutos vivientes hasta el hombre, animal superior, lógico y político. La visión aristotélica del universo biológico está guiada por su visión teleológica, es decir, que apunta al sentido final y último de la biología y llama también a valorizar y a respetar el mundo natural en sí, más allá de sus representaciones[17].

Se vincula a un animal, la loba Luparca, al origen legendario de Roma. Ésta alimenta a los gemelos Rómulo y Remo, fundadores de la ciudad e hijos del dios Marte –divinidad de la guerra– y de la princesa Rea Silvia, reina de Alba Longa, abandonados en el río Tiber para salvarlos de su tío Numitor, aspirante al trono. La aportación de Roma al estudio del mundo animal es heredera de la cultura griega, principalmente de la obra de Aristóteles presente en los libros dedicados a la zoología de la *Historia Natural* de Plinio "el Viejo".

El conocimiento de la fauna adquiere una connotación experimental y más práctica que filosófica en la obra de Galeno, quien realiza numerosas vivisecciones de animales con el fin de estudiar, por analogía, el funcionamiento de los órganos humanos. Sus estudios específicos sobre los animales son principalmente descriptivos y en ciertos casos imprecisos, admitiendo, entre ellos, a animales fabulosos como las sirenas, grifos o unicornios, que serán la base de los bestiarios medievales.

La literatura romana abunda también en la mención de animales, especialmente monstruos y seres fabulosos, como señala Virgilio en la *Eneida*, donde figuran, entre otros, los centauros, el can Cerbero, los cíclopes, faunos, las erinias o furias y Escila, el monstruo marino con cuerpo de mujer en su parte superior y en la

16 Aristóteles, *Investigación sobre los animales*. Introducción de Carlos García Gual, Editorial Gredos, Madrid, 1992, pp. 21-24.

17 Aristóteles, *Obra Biológica. De partibus animalium. De Motu animalium. De incesu Animalium*. Traducción del griego, Rosana Bartolomé, Introducción y notas, Alfredo Marcos. Editorial Luarna, Madrid, 2010, pp. 86 y ss.

inferior seis feroces canes. El amplio uso de los animales entre los romanos, que deslinda la domesticidad –donde destaca principalmente el perro–, abarca los campos de la diversión en el circo –el juego, la celebración, la muerte– y la guerra, con la incorporación de animales exóticos –testimonio de la amplia colonización territorial del imperio-, aunque con un trato hoy considerado de inaceptable crueldad. En las arenas del Coliseo se desarrollaban las temibles venationes, o espectáculos de animales y la exhibición de sus correspondientes trofeos expuestos a la vociferación del pueblo. Al mediodía, antes de la lucha de gladiadores –esclavos procedentes de pueblos conquistados-, era el momento de las ejecuciones de condenados a muerte o *damnatio*, a quienes "echaban a las fieras", como ocurrió con los cristianos –particularmente bajo Nerón y Diocleciano– so pretexto de considerarlos enemigos del Imperio por no venerar la figura del emperador, aunque en Roma existió nominalmente libertad de cultos[18]. A los jabalíes, lobos, toros y ciervos de la fauna de la península y la región del norte, comenzaron a añadirse animales nunca antes vistos en Roma como leones de Grecia, tigres de Hircania, leopardos de Libia, osos de Dalmacia e Hispania, panteras, elefantes de la India, rinocerontes, cocodrilos o hipopótamos egipcios a los que se añadieron hurones, bisontes, camellos, caballos salvajes, onagros, hienas, cebras, linces… animales todos capturados en su país de origen, mantenidos con vida, cuidados por ser una preciada y carísima carga y transportados a Roma por mar y tierra franqueando enormes distancias para ser sacrificados como diversión. Los efectos de tales capturas y matanzas en los espectáculos resultaron destructivas para la biodiversidad de algunas zonas de la geografía romana, donde se extinguieron para siempre varias especies; lo que los romanos, siempre pragmáticos, aprovecharon para convertir esos numerosos y destruidos ecosistemas en espacios dedicados a la agricultura. El empleo de los animales por los romanos en los eventos de conquista y conflictos bélicos se traduce no solo en su incorporación en los ejércitos, sino en la nominación de los mismos instrumentos y maquinarias bélicas con nombres animales, como las águilas en los estandartes de los soldados de las legiones, las tortugas que inspiran con sus caparazones los escudos defensivos; el asno u onagro, tipo de catapulta lanzapiedras como se lanzan coces; el escorpión, máquina con tenazas para impulsar los dardos; el ciervo, empalizada de defensa rematada en ramas similares a las astas de este animal; el erizo, estructura de troncos enterrados cubiertos de ganchos y púas como las de este marisco; o el cuervo, arma marina en forma de gancho para arrastrar la nave enemiga.

18 https://antiguaroma.com/animales-antigua-roma/.

LOS ANIMALES EN LA BIBLIA: LA PROHIBICIÓN DE ÍDOLOS ZOOMORFOS Y DEL CONSUMO DE ESPECIES "IMPURAS"

Abundantes y diversas son las menciones a la vida animal que aparecen en la Biblia desde la creación del mundo. Constituyen un completo testimonio de las especies, su hábitat y las funciones que poseen en la visión religiosa monoteísta del pueblo judío, dentro de la cual los animales no pueden confundirse con ninguna divinidad ni ser objeto de culto alguno, forma de zoolatría e idolatría, tan frecuente entre pueblos anteriores y coetáneos. En el monoteísmo hebreo es el hombre y no el animal el que puede representar la imagen de Dios por ser, en su origen, la creatura más perfecta. Ello marca una diferencia fundamental con las religiones que lo anteceden.

El relato del Génesis sobre el origen del mundo establece, en un orden hace ya mucho ratificado por la ciencia, la aparición de formas de vida crecientemente complejas que culminan el quinto día con la creación de los peces y las aves, el sexto con los animales y el séptimo y final con la creación del hombre "a imagen y semejanza de Dios" (Gen: 1, 20-29). Y es en el mismo libro del Génesis, en referencia a "los primeros padres" Adán y Eva en el Paraíso, donde conviven plácida y felizmente con todas las especies en un escenario idílico y maravilloso, que pierden su estatuto, justamente por obra de un animal; animal impuro y que repta: la serpiente (Gen: 3, 1-24).

La Biblia no es un libro científico, pero tampoco se contrapone a la ciencia. Sus claves son religiosas, simbólicas y éticas, y en este tenor refiere el Antiguo Testamento a la apreciación de ese pueblo sobre la vida animal –diferente a la desarrollada por los egipcios y griegos– que se completa con las referencias a animales del Nuevo Testamento, contemporáneo al imperio romano, y que constituye el sustrato sobre el que surge y se desarrolla la idea cristiana de los animales y su simbolismo.

La presencia de los animales en los libros sagrados del judaísmo y del cristianismo cobra un significado particular en el contexto de un pueblo dedicado fundamentalmente a la agricultura y el pastoreo, en constante comunicación con la naturaleza, sus creaturas, ciclos y ritmos. Un gran número de nombres de animales aparecen en las Escrituras, que abarcan unas ciento veinte especies a través de Palestina, variedad probablemente favorecida por las apreciables fluctuaciones de altitud y temperatura de la región y que hoy han desaparecido en buena parte a causa del poblamiento, la deforestación y el cambio climático[19].

Los cuatro tipos de la fauna que figuran en la Biblia, sin constituir una clasificación científica, siguen una cierta lógica empírica, la de su desplazamiento y su ámbito, e inciden en la categorización religiosa de los animales, válida en sus

19 *Enciclopedia Católica*, "Animales en la Biblia". https://ec.aciprensa.com/wiki/Animales_en_la_Biblia.



“Imago Bonitatis Illius”
Anónimo flamenco
Vos, Marten
Firens, Pierre
C. 1600 – 1636?
Buril
© Biblioteca Nacional de España

líneas generales hasta el Barroco: los que caminan, aquellos que vuelan, los que se arrastran y aquellos que nadan. La primera clase, las “bestias”, incluye los cuadrúpedos terrestres, con excepción de los anfibios y animales pequeños como los topos y ratones. Entre las bestias distinguen a su vez el ganado, o animales domesticados, y las bestias del campo, los animales salvajes. El grupo de las aves no sólo incluye a los pájaros, sino también a todos los seres que vuelan, incluidos algunos insectos. De los animales acuáticos no se menciona ninguna especie en particular y las “grandes ballenas”, como la que se traga a Jonás, están aparte de esa clase, mientras el resto se divide según si tienen o no aletas y escamas (Lev. 11, 9-10). Los animales que se arrastran, sobre los cuales hay menos referencias, corresponden a los reptiles propiamente dichos, a los animales de extremidades reducidas y a insectos que parecen arrastrarse en vez de caminar. Desde el punto de vista religioso, todos estos animales se separan en dos grandes categorías: animales puros, que incluyen las tres primeras clases, salvo excepciones como el cerdo, considerado el más inmundo de los animales; y animales impuros, que abarcan en general a aquellas especies que se arrastran. Ello determina, a su vez, el trato que se les da y la posibilidad de su consumo como alimento o su prohibición tabuizada, según ocurre con los porcinos que se nutren de basura. En su condición de pueblo elegido, los judíos debían mantenerse puros y poder así participar en las ceremonias religiosas; de ahí las numerosas normas que regulan el sacrificio y el consumo de animales contenidas principalmente el libro del Levítico.



"La creación y la caída del hombre"
Saedler, Johan Broeck, Crispin van den Visscher, Cales Jansz
1639
Aguafuerte y buril
© Biblioteca Nacional de España

En el capítulo 11 de ese libro se menciona a los siguientes animales cuya carne estaba prohibida: los que no tengan pie partido, pezuña hendida y no rumien (camello, conejo, liebre, cerdo); animales marinos sin aletas y escamas; aves (águila, quebrantahuesos, milano, buitre, cuervo, avestruz, lechuza, gaviota, mergo, ibis, cisne, pelícano, calamón, garza, cigüeña y abubilla); todo tipo de reptiles; insectos que no sean saltadores; y finalmente animales que se consideran dañinos (ratón, comadreja, topo y murciélago)[20]. El perro, de tanta importancia en las culturas antiguas contemporáneas a Israel, no goza del favor de este pueblo y se lo considera un animal inmundo ceremonialmente, por lo que la domesticación de perros se destinaba principalmente a defender los rebaños y no a compañía.

Pero todos los animales, aún los impuros, tienen en la Biblia un profundo significado, como demuestra entre otros pasajes el del Diluvio Universal en el libro del Génesis y el mandato que da Dios a Noé de construir un arca para salvarse con su familia y preservar junto a él –como una recapitulación del sexto y séptimo día de la creación– siete parejas de cada uno de los animales puros y una de impuros. De este modo, los animales, si bien son claramente jerarquizados, no son suprimidos en función de la cólera divina desatada por los pecados de los hombres. El cuervo y la paloma que llega con la rama de olivo al final de la catástrofe climática y ambiental señala también la importancia del instinto animal y una incipiente simbología.

El Nuevo Testamento abunda en la mención de ciertos animales que acompañan la vida de Jesús como el asno y el buey de su nacimiento, el burro o pollino de su entrada a Jerusalén, el león, el toro y águila de los evangelistas, o los monstruos como el dragón de siete cabezas, en el Apocalipsis de San Juan.

20 Cabanillas, Virgilio Freddy, "El bestiario del averno: sobre animales y demonios". *Alma Mater*, 1998; (15): 19-36 UNMSM. Fondo Editorial. http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/publicaciones/alma_mater/1998_n15/bestiario.htm.

EL PROCESO DE RECONVERSIÓN CRISTIANA DE LA FAUNA: NUEVA SIMBOLOGÍA Y FORMAS CIFRADAS DE LA DIVINIDAD

En el proceso de reconversión cristiana del antiguo simbolismo oriental, judaico y grecolatino durante los primeros siglos de nuestra era, en la época del arte paleocristiano, de las persecuciones en el imperio romano, las catacumbas y los mártires, ciertos animales como el pez, símbolo de Cristo en la Eucaristía, y el cordero, representación del alma que acompaña al pastor bajo cuya figura se presenta Dios[21], consignan un mensaje hermético para los no cristianos; se introduce también la paloma, como presencia de la paz de que disfruta el alma. La representación de Dios, Cristo, la Trinidad o la Virgen María por medio de la imagen antropomorfa es un proceso lento, no sin dudas y negaciones, como se manifiesta en el aniconismo y en los movimientos iconoclastas de este periodo, que conmueven en particular a la Iglesia de oriente. El Concilio de Nicea en el año 787, válido para la Iglesia Latina y Ortodoxa, esclarece el tema de la representación de las imágenes en cuanto tales, y se desmarca tanto de la iconofobia como de la iconodulia[22]. Esta figuración de la divinidad, a partir del judaísmo y de la religión griega, deriva en una teología no sólo antropológica, sino antropomorfa, donde el animal si bien tiene un papel dentro de la creación, es desplazado morfológicamente, salvo la excepción de la Paloma del Espíritu Santo, a una calidad de atributo de Dios o de un santo. En cuanto a las fuerzas del mal, el demonio, éste sí es representado mediante la morfología animal, como bestia impura, híbrida o monstruo: el chivo, la serpiente, el dragón, entre otras. Durante los siglos II y III, los primeros cristianos reviven a través de las imágenes el arte del Antiguo Testamento y en particular, de escenas que ponen de relieve la creación y salvaguarda de los animales, como el Paraíso Terrenal, desde entonces, tema central de la vida mística del cristiano; también el arca de Noé y episodios milagrosos, entre ellos, la historia de Jonás, que se considera preludio de Jesús, por haber sido tragado por la ballena y vuelto a la vida tres días después, como Cristo muere y resucita al tercer día[23].

Luego del edicto de Milán el 313 impulsado por el emperador Constantino I, que declara la libertad de cultos, el Apocalipsis se transforma en la fuente fundamental del primer arte cristiano con el cordero como motivo central, que se vincula ya al simbolismo de víctima expiatoria de Cristo, según la práctica judaica del sacrificio de piezas de ganado; la paloma empieza a ser vinculada al Espíritu Santo, de acuerdo a su presencia en el bautismo de Jesús por San Juan Bautista; y las cuatro figuras vistas por San Juan en el cielo (Apocalipsis 4, 5) –los tetramorfos-

21 https://ec.aciprensa.com/wiki/Animales_en_el_arte_cristiano.

22 Aniconismo es la práctica o creencia de evitar o rehuir las imágenes de seres divinos, profetas y otros personajes religiosos respetados o, más allá de la religión, la falta de representación de seres humanos o seres vivos. Iconofobia es la aversión obsesiva a las imágenes, que redunda en su destrucción. Iconodulia es el culto a una imagen por sí misma, que deviene en idolatría.

23 Santiago, Sebastián, *Mensaje iconográfico del Arte Medieval*, Ediciones Encuentro, Madrid, 1996, pp. 142-145.

que a su vez remiten a la visión del profeta Elías en el carro de fuego, pasan a ser personificación de los cuatro Evangelistas, así como el caballo en carrera, un símil tomado de San Pablo referente a la competencia agonística por llegar al cielo[24]. Bajo la inspiración del arte bizantino, cuya iconografía es decisiva para la iglesia latina medieval, una gran variedad de animales fantásticos –dragones, pájaros con cabeza humana, leones alados– se entrelazan como formas ornamentales, pasando al arte románico, etapa en la cual la iconografía zoológica cristiana se enriquece sustantivamente.

LOS BESTIARIOS DE LA ERA PATRÍSTICA Y MEDIEVAL: PERSONIFICACIÓN DE VIRTUDES O VICIOS EN EL ARTE ROMÁNICO Y GÓTICO

Entretanto, se reelaboran y completan los textos de los bestiarios o repertorios de animales simbólicos, fantásticos y reales, a los que se atribuyen comportamientos, cualidades o defectos humanos, y que difunden entre el público la lección de la doctrina y la moral cristianas. Se han considerado después de la Biblia, el manuscrito más difundido durante la época medieval[25] –con anterioridad a la invención de la imprenta–, que los predicadores y los letrados transmitían oralmente a quienes no sabían leer. En estos libros se ofrecía información sobre una amplia variedad de especies y se aconsejaba o desaconsejaba su trato. No constituyen un solo texto, sino varios, que circularon simultáneamente en el medioevo, cuya versión más antigua, en griego, denominada *Fisiólogo (El Naturalista)*, fue escrita en Alejandría entre los siglos II y V de nuestra era.

Punto de convergencia de leyendas tradicionales del antiguo oriente y de la ciencia griega, esta ciudad fue también escenario del quehacer de prestigiados teólogos cristianos como Clemente y Orígenes. Se desarrolló allí una interpretación alegórica de la naturaleza a través de las Escrituras, que mostraba los designios de Dios en sus creaturas. Varias otras atribuciones se han planteado para este bestiario: la obra perdida del egipcio Bolos de Mendes, seguidor de Demócrito, entre los siglos IV a II a.C.; un autor sirio del siglo IV; se le ha considerado obra de gnósticos como Taciano; o de autores cristianos como los santos Rufino, Epifanio, Basilio, Juan Crisóstomo o Jerónimo.

A finales del siglo IV ya existía una versión latina de este texto, aunque los manuscritos más antiguos conservados datan del siglo VIII, y en el siglo V ya había sido traducido al etíope, siríaco y armenio[26]. Su información provenía de autores antiguos como Aristóteles, Plinio "el Viejo", Heródoto, Plutarco, Claudio

24 Sebastián, *op. cit.*, p. 144.

25 Malaxecheverría, *op. cit.*, pp. 13-14.

26 Malaxecheverría, *op. cit.*, p. 23.

Eliano o Solino. Muchas de sus referencias no son científicas, pero recogían el pensar común sobre los animales y los significados que se les atribuían. Este manual zoológico-simbólico no fue único, pues hubo otras obras de este tipo como el *Bestiario de Oxford*, el *Bestiario Toscano* y los escritos por Philippe de Thaon, Pierre de Beauvais (Pierre le Picard), Guillermo de Normandía, Ramón Llull o Richard de Fournival[27]. Al estar ordenadas las especies de estos bestiarios en cuatro grupos correspondientes a los cuatro elementos: aire, tierra, agua y fuego, se integraban al orden cósmico de la creación.

En consonancia a la gran circulación de estos textos sobre animales, el arte románico y después el gótico despliegan en los libros miniados, la tapicería, vitrales y especialmente en las esculturas de las portadas y capiteles de columnas de iglesias y claustros, una extraordinaria profusión de animales tanto reales como híbridos y fantásticos, según había ocurrido en el mundo antiguo[28]. Esta fauna se entrelaza frecuentemente a elementos vegetales de su ámbito originario o de especies seleccionadas según su particular simbología. En los tímpanos de las portadas, rodeando al Cristo glorificado, el león, el buey, el hombre y el águila sostienen los libros sagrados. Este será el motivo favorito de la escultura de los siglos XI y XII. En ocasiones, las fauces de una serpiente monstruosa, el leviatán, señalan la entrada del Infierno que engulle a los pecadores. Como enseñanza y advertencia, se muestran en las iglesias románicas en España las aves y los animales benéficos como la paloma, la cigüeña o el águila, cuyo vuelo es signo de lo espiritual; la nobleza y fuerza del león lo colocan como defensor de la iglesia, guardián del templo, con similar función a la que desempeña en la heráldica dentro de los escudos de armas. En cambio, el dragón, tipo de serpiente alada, la anfisbena, similar, pero con dos cabezas, las arpías, sirenas, basiliscos o centauros, son creaturas maléficas cuya representación opera de talismán o disuasión frente al pecado[29].

Durante el siglo XIII, con el arte gótico culmina este bestiario religioso. En las grandes catedrales y en especial en las de la Ille-de-France, en esculturas y relieves de extraordinaria calidad en las tallas de los capiteles, alféizares, contrafuertes y en la ebanistería de los casetones, aparece un verdadero tratado de zoología visual con toda la variedad de los animales conocidos, legendarios o reales: las aves de presa, jabalíes y las formas felinas de las torres de Notre Dame de París; los pájaros de los tapices y los elefantes de Reims; los bueyes de la catedral de Laon como emblema de servicio en la construcción de su fábrica. También se representan animales autóctonos, domésticos o salvajes de distantes lugares, por ejemplo, el elefante o los monos; animales mitológicos como el unicornio,

27 Cabanillas, *op. cit.* http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/publicaciones/alma_mater/1998_n15/bestiario.htm.

28 Morales Muñiz, Dolores Carmen, "El simbolismo animal en la cultura medieval". Espacio tiempo y forma. Serie III. *Historia Medieval*, 9, 1996, pp. 229-255. http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:ETFEE63E424-4813-5EB2-3EEA-17F5DC8A7F78/Documento.pdf.

29 Sebastián, *op. cit.*, pp. 253 y ss.; https://www.arteguias.com/bestiario.htm.



"El diluvio universal"
Jode, Gerard de
Bol, Hans
1585
Aguafuerte y buril
© Biblioteca Nacional de España

el basilisco, el dragón y el grifo y seres imaginarios configuran las gárgolas, de tan extensa variedad. Son principalmente los bestiarios los que orientan sobre el simbolismo de estos animales: el león es la fuerza, la vigilancia y el valor; la sirena, la voluptuosidad; el pelícano, la caridad; y los cuatro animales simbolizan las personalidades de cada uno de los evangelistas. De la Biblia se extraen motivos como el carnero de Isaac, el becerro de oro o la maligna serpiente. Los santos que no se muestran con sus instrumentos de martirio u otro tipo de atributos empiezan a aparecer acompañados de un animal que les sirve de emblema, compañía o recuerda alguno de sus milagros y episodios de vida: San Juan Bautista con el cordero, San Pedro con un gallo, San Jerónimo y el león, San Roque y un perro, San Humberto con un ciervo, San Pablo el Ermitaño con un cuervo, San Antonio Abad y un cerdo, San Francisco de Asís con una garza. El valor artístico de estas producciones, ya sean pintadas o talladas, es extraordinario en sí, además por la escasez con que el animal se representa como motivo artístico en el arte moderno y contemporáneo.

Un hito en la valoración del mundo animal dentro del cristianismo medieval es la obra de San Francisco de Asís, cuyo amor a la naturaleza y a lo creado otorgan un carisma particular al poverello de Asís. Su "Sermón a los pájaros" y en particular su "Cántico a las creaturas", escrito poco antes de morir hacia 1224 o 1225, cuando ya se encontraba ciego y enfermo, es una reafirmación de alabanza a Dios, de amor al mundo y motivación a los que le siguen para buscar la armonía con la naturaleza. Por su mensaje hoy vigente, fue nombrado en 1980 patrono de la ecología y de los animales.

Esta visión marcadamente simbólica y religiosa de los animales en el mundo medieval no excluye la tendencia hacia una incipiente "zoología científica", que a partir de los estudios de Aristóteles y con los aportes de la filosofía tomista buscan privilegiar la observación y la experimentación, aminorando las fantasías mítico-religiosas anteriores. Tal es, por ejemplo, la orientación de *De animalibus* de San Alberto Magno, que busca alcanzar un conocimiento racional sobre la naturaleza preparando la aparición de los tratados zoológicos de los siglos XVI y XVII como los de Conrad Gesner, su monumental *Historia Animalium* (Zúrich, 1551-1587, 5 volúmenes; Ulyses Aldovandi *Historia Natural* (Bolonia, 1599-1642); o Edward Topsel, *The History of Four Footed Beasts* (Londres, 1607) y *The History of Serpents* (Londres, 1608). Esta emergente concepción científica mantiene, no obstante, vínculos con la visión simbólica de la naturaleza de ascendencia medieval, como muestra el intercambio de información entre los libros de emblemas de contenido moral y los tratados de historia natural. Textos zoológicos incorporan jeroglíficos y alegorías en la caracterización de las distintas especies del mundo animal y, simultáneamente, varios autores de libros de emblemas recurren a la información textual e icónica de los estudios de historia natural[30]. La vertiente didáctico-doctrinal centrada en la tradición de los bestiarios sigue vigente en el conocimiento popular a partir de adiciones y recomposiciones en prosa y verso del *Fisiólogo*[31].

ANIMALES EN LA EMBLEMÁTICA BARROCA: UNA LECCIÓN MORAL; TEXTO E IMAGEN A DECODIFICAR

Se sistematiza en esta época la antigua tradición astrológica babilonia y grecorromana del zodíaco, del griego *"zoodiakos (kyklos)"*, "rueda de los animales"; una banda de la esfera celeste de dieciocho grados de anchura centrada en la eclíptica, que se desplaza con el tiempo sobre el cielo y se se divide en doce partes iguales llamadas "signos zodiacales", de los cuales están representados por un animal: Aries, carnero; Tauro, toro; Cáncer, cangrejo; Leo, león; Escorpio, escorpión; Capricornio, chivo con cola de pescado; y Piscis, pez.

La tradición de los bestiarios tiene también repercusiones en el ámbito de los alquimistas y en ciertos círculos del conocimiento hermético a finales de la Edad Media e inicios del Renacimiento. Lo atestiguan libros de emblemática como la *Hyerogliphica* de Horapollo (1505), atribuido a uno de los últimos magos egipcios del siglo IV, y los *Emblemas* de Alciato (1522), que marcaron el acceso a una

30 García Arranz, José Julio, "Las enciclopedias animalistas de los siglos XVI y XVII y los emblemas: un ejemplo de simbiosis". Mínguez, Víctor (Ed). *Del libro de Emblemas a la ciudad simbólica*, Universitat Jaume I, Castellón de la Plana, Valencia España, 2000, Vol. 2, p. 793.

31 García Arranz, *op. cit.*, pp. 794-795.

iconografía ligada a esas tradiciones. Los textos herméticos y las ilustraciones que los acompañan incluyen una variedad de animales-símbolos cuya polisemia se encuentra relacionada con la representación de la especie bajo sus diversas transformaciones, los colores de sus cuerpos y sus plumajes. Los alquimistas utilizaron esas gamas para fijar las etapas de su obra. El simbolismo de los colores, como los que se exhiben en el reino animal, creó en torno al lenguaje visual de los alquimistas un aura de secreto, que sólo los adeptos podían descifrar. Los grabadores suizos y alemanes del siglo XVI como Durero, Lucas Cranach, Martin Schongauer o Urs de Graff gustan de plasmar escenas de demonología cruzadas por connotaciones alquímicas que han retomado manifestaciones artísticas contemporáneas como la pintura surrealista[32].

Por otra parte, se multiplican los "emblemas" y las "empresas", discursos mixtos de palabra e imagen o "logoicónicos"[33], fundamentales en la cultura visual y críptica del Barroco, que busca la plasmación de lo invisible, donde la representación de los animales se conjuga con otros múltiples elementos visuales y escritos del mundo físico e intelectual como astros, fuerzas naturales, figuras humanas con vestimentas características, piezas arquitectónicas, objetos relativos al saber, la ciencia o la vida cotidiana, a fin de reforzar un mensaje intelectual, ético y político. Como "signos del Barroco", los emblemas llamados "jeroglíficos" son formas de escritura ideogramática; en tanto que las "empresas" constituyen preceptos para la acción edificante, por lo general relativos a la política y el buen gobierno, como los del libro de Diego Saavedra Fajardo *Idea de un príncipe político cristiano representada en cien empresas* (Munich, 1640; Milán, 1642), con cien grabados de Johanes Sadeler II realizados entre 1558-1665. Sus correspondientes lemas o "motes", textos breves que acompañan imágenes, incluyen animales como el águila –incluso la bicéfala–, pelícano, pavo real, león y caballo[34]. Los animales se relacionan con el conocimiento hermético, con los *arcana naturae* o arcanos naturales, donde el animal es un signo oculto que debe ser decodificado. El renacer de un naturalismo moral de origen medieval que caracteriza al período barroco estrecha los vínculos entre la tradición hermética y las verdades de la religión cristiana[35]. En los años finales del siglo XVI y primera mitad del siglo siguiente se desarrolla y alcanza su esplendor un intrincado conjunto de textos con imágenes

32 La presencia de los bestiarios es una de las fuentes de la tradición hermética, asimismo de la heráldica, cuya estrecha relación con el hermetismo alquímico se manifiesta en una amplia muestra de toda suerte de animales, cuadrúpedos, aves y hasta peces, incluidos los de naturaleza fantástica como grifos y dragones, tradición que se liga al surrealismo a través de libros como *Aurora Consurgen, Splendor Solis; Rosarium Philosophorum; De Lapide Philosophico o Viridarium Chymicum.* Luis, Carlos, "Nauraleza, mitos, hermetismo y bestiario surrealista". *Investigación Nº 1*, Universidad Diego Portales, Santiago, 2009. http://revistalaboratorio.udp.cl/num1_2009_art2_luis/.

33 Rodríguez de La Flor, Fernando, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica.* Alianza Editorial, Madrid, 1995, p. 21.

34 López Poza, Sagrario, "Variantes en las portadas y en las *picturae* de las dos versiones de las *Empresas Políticas* de Saavedra Fajardo" En: Mínguez, op. cit., pp. 621-646.

35 García Arranz, *op. cit.*, pp. 796-797.

que funden "jeroglíficos" animalísticos, emblemas con traducciones comentadas de escritos zoológicos antiguos y medievales, análisis filológicos del bestiario bíblico, obras de miscelánea y *mirabilia* o maravillas de la naturaleza, todos ellos con un contenido didáctico, ético y doctrinal[36]. El ejemplo más destacado es la obra del médico y naturalista germánico Joachim Camerarius, *Symbolorum et emblematum centuriae quatuor* (Colonia, 1631), que consta de cuatrocientos emblemas distribuidos en cuatro partes: árboles y plantas, animales cuadrúpedos, animales voladores –incluidos aves e insectos– y reptiles y animales acuáticos. Los tratados de historia natural empiezan a contener información exhaustiva sobre cada especie, incluyendo su anatomía, hábitat, modo de reproducción, costumbres, procedimientos de captura, domesticación y cría, utilidad para el hombre, enfermedades y sus remedios; e incorporan también sus tradiciones legendarias, alegóricas, mitológicas, morales y religiosas, máximas proverbios y apólogos referidos a cada animal, su empleo culinario y terapéutico, su papel en la historia y en los espectáculos públicos, figuración emblemática, heráldica y artística en pintura, escultura y numismática, e incluso los fenómenos meteorológicos a los que se asocia cada especie[37].

Obras como éstas no sólo transmitían un conocimiento científico al modo como hoy se lo entiende, sino eran soportes ideológicos, reflectores eficaces de mensajes morales, religiosos o sociales, como lo muestran en España además de la obra de Saavedra Fajardo, las de Juan de Borja, Juan Orozco y Covarrubias, Hernando de Soto y Sebastián de Covarrubias[38]. Este último, hombre culto, dotado de una educación libresca donde la referencia al mundo clásico está presente, muestra también en su *Tesoro de la Lengua castellana* (Madrid, 1611), texto de referencia insustituible para la época, la persistencia simbólica en la concepción del mundo animal[39]. El conjunto de especies incluidas por Covarrubias es considerable, aunque no comprende todas las conocidas en esos años y, omisión significativa, deja fuera la fauna del Nuevo Mundo. 79 mamíferos –aunque a veces da distintos nombres a una misma especie como el perro o el caballo–, con ausencias garrafales como el tigre o el leopardo; 63 aves; 15 reptiles y anfibios; 34 peces; 41 invertebrados; y nada menos que aun 15 animales fantásticos, extraídos sobre todo de la mitología grecolatina. La importancia que asigna a cada uno varía notablemente, y siguiendo a Plinio "el Viejo" en su *Historia Natural*, coloca al elefante, y no al león, como el más importante de los animales, no sólo en tamaño sino por inteligencia, docilidad, "prudencia y equidad", proyectando así en él cualidades humanas[40]. Las especies que describe pertenecen en su mayor parte al Viejo Mundo, pues respecto a las del Nuevo solo menciona el

36 *Op. cit.*, pp. 796-797.

37 Arranz, *op, cit.*, p. 801..

38 Leda, Giusepina, "Emblemas y configuraciones emblemáticas en la literatura religiosa y moral del siglo XVII". AISO. Actas IV (1996), https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/04/aiso_4_1_006.pdf.

39 Morgado García, Arturo, "La visión del mundo animal en la España del siglo XVII: el bestiario de Covarrubias", *Cuadernos de Historia Moderna*, 2011, Nº 36, p. 67.

40 Morgado, *op. cit.*, p. 78.

papagayo y el pavo, “gallo de las Indias”. Más que los libros de zoología de sus contemporáneos, las fuentes de Covarrubias son la Biblia y los antiguos autores grecolatinos, sobre todo Plinio, además de Dioscórides, Aristóteles Cicerón, Eliano, Filóstrato, Horacio, Lucano, Marcial, Ovidio, Pausanias, Persio, Plutarco, Procopio, Solino, Varrón, y Virgilio, y los padres de la iglesia como San Isidoro de Sevilla y San Alberto Magno, además del difundido *Fisiólogo.* También extrae referencias de la literatura emblemática de su época, en particular, para destacar el carácter moralizante de cada animal. Así refuerza una lectura simbólica de las especies recogidas, relacionándolas también con virtudes o con vicios propios de los humanos.

ICONOGRAFÍA PICTÓRICA ZOOLÓGICA SIGLOS XVI Y XVII: UN NUEVO GÉNERO PICTÓRICO INICIADO EN LOS PAÍSES BAJOS

En la iconografía pictórica y escultórica, los animales ceden en importancia a otros motivos durante el siglo XIV para resurgir en los siglos XV y sobre todo en el siglo XVI con representaciones más naturalistas y en ocasiones de contenido alegórico y aún moralizante, como el caballo en “Los cuatro jinetes del Apocalipsis” de Alberto Durero, animal presente también en las estatuas y figuras ecuestres. En la pintura de los Países Bajos comienzan a aparecer, en las escenas de interior y vida cotidiana, especies de escaso tamaño como perros o corderos e incluso se muestran animales asociados al daño, las pestes, los vicios o la muerte, como ratas, serpientes, conejos, caracoles, lagartos y aves de mal agüero, que encuentran una extraordinaria y paradojal expresión en el cuadro de Hyeronimus Bosch, el Bosco, “El jardín de las delicias” (c. 1500-1505), en cuyos paneles el hombre no está ya en el estado de inocencia original, sino en el ámbito de la perversión, sujeto a vicios y pecados donde reptiles, alimañas y crustáceos, animales tradicionalmente viles e impuros, constituyen sus símbolos visuales.

El redescubrimiento de la naturaleza, el paisaje y la flora en la pintura flamenca de finales del siglo XVI y principios del XVII ha traído también el de la fauna, y junto a las connotaciones domésticas y didácticas del animal, se pintan escenas idílicas como el óleo sobre cobre “El Paraíso”, de Jan Brueguel “el Joven”, de 1625, sobre original de su padre, donde Adán y Eva, situados al fondo de este jardín en medio de árboles frutales y arbustos en flor, ceden los primeros planos a un caballo, parejas de cuadrúpedos, tigres, ciervos, dromedarios, aves palmípedas y acuáticas[41] y una multitud de pájaros posados sobre las ramas de un árbol, motivo que se difunde hasta América a través de estas planchas metálicas de pequeño formato, para constituir fuente de inspiración a las bandadas de aves

41 https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-paraiso-terrenal/02e833f3-a569-4006-be17-f12d4f1c2ea2.

multicolores que pueblan los cuadros cusqueños. Otra obra del mismo artista, "Entrada al arca de Noé", muestra similar despliegue de distintas especies de animales en medio de un arbolado y feraz paisaje. Predilectos son también los rebaños y rediles en una incipiente pintura pastoril que tiene sus inicios en Italia, como muestran las obras del pintor germánico establecido en Tívoli, Philip Peter Roos, conocido como "Rosa de Tívoli", miembro de una familia de pintores y grabadores especializados en la representación de animales y paisajes, que se inserta en la corriente de redescubrimiento de la naturaleza que tiene lugar en los países del norte durante el siglo XVII, según denotan las obras del grupo comandado por Pieter Laer conocido como *schildersbent*, una asociación de pintores holandeses y flamencos activa en Roma entre 1620 y 1720[42]. A esta corriente se suman, entre otros artistas: Franz Snyders, autor de fábulas de animales –género literario didáctico que ha pasado a la pintura– como la del león y el ratón, la gata y el zorro, de perros con sus presas, gallineros, de riñas de gallos, entretenimiento predilecto de esa época, de gran difusión en la España barroca y en la América hispana; Jan Van Kessel "el Viejo", con sus representaciones de peces en medio de paisajes acuáticos; temáticas que también cultiva Jan Tyt, quien prefiere especies como ánades y gallinas de agua; Paul de Vos y sus obras con perros galgos; y cuadros mitológicos como el de Cornelis de Vos, "Apolo y la serpiente Pitón"[43]. Dentro de esta tendencia cobra significación un género pictórico particular: las telas con piezas de caza, donde aparecen animales vivos y muertos, motivos de esa cada vez más desigual y cruel lucha por la supremacía y la sobrevivencia entre el hombre y la fauna. Dentro del género animalista considerado "menor", las pinturas de "montería" o cacería gozan de gran prestigio entre los reyes y nobles que poseen sus propios cotos de caza y sus mastines adiestrados para perseguir las "presas". Representan en los países germánicos durante los siglos XVI y XVII la vertiente visual y artística paralela al desarrollo de las historias naturales que buscan la verdad científica. Estas pinturas de cacería, denominadas también "escenas venatorias", por ser el venado junto al jabalí la principal pieza de caza, constituyen uno de los pasatiempos favoritos de los príncipes y señores del centro-norte de Europa. Antecedidas por el grabado en madera de Lucas Cranach "el Joven", "El príncipe Johan Friedrich cazando venados", ejecutado en 1544, uno de sus principales exponentes es Jan Weenix. Hasta finales del siglo XVII y comienzos del XVIII este género pictórico muestra la resistencia del antiguo poder feudal perpetuado en los principados, con su prerrogativa sobre los animales del territorio, en cotos de caza exclusivos y protegidos, que ocasionaría en Alemania incluso levantamientos de campesinos a comienzos del seiscientos[44].

42 Se denominó también "Bentvueghels" o "pájaros del mismo plumaje".

43 https://www.museodelprado.es/coleccion/obras-de-arte?search=animales&ordenarPor=pm:relevanc.

44 Schneider Norbert, *Naturaleza muerta*, Editorial Taschen, Colonia, Alemania, 2001, pp. 53 y ss.

Cuadros flamencos de animales y cacerías llegaron también al Nuevo Mundo, al Virreinato del Perú e incluso hasta Chile. A Cusco arriban obras de esta procedencia y grabados[45], lo mismo que a Charcas, donde se conservan obras de Brueghel "el Joven" y de Franz Franken, quien ha realizado en Europa óleos sobre cobre con escenas que incluyen animales como "El pecado original" o "Noé dirige la entrada de los animales en el arca". Incluso a Chile pasan pinturas de tema animalista con escenas de cacería, como muestra el inventario del terrateniente Pedro Lisperguer realizado en su vivienda de Santiago y en su hacienda en Peñaflor, donde figuran, entre numerosas pinturas, un conjunto de "30 lienzos de montería de florestas de Francia"[46], que bien pudo el escribano confundir con obras procedentes de los Países Bajos, o ejecutadas en Alemania, de donde procedía la familia.

Uno de los primeros pintores en representar la fauna del Nuevo Mundo fue el holandés Franz Post (1612-1680), quien viajó a Brasil en tiempo del dominio holandés en esa área portuguesa entonces bajo el gobierno de Guillermo de Orange. Inspirado por la labor del naturalista alemán Georg Marcgraf –su habitual compañero de viajes–, dibujó con precisión y delicadeza armadillos, capibaras, jaguares, tapires y perezosos[47].

La pintura animalista no alcanza en España el desarrollo que presenta en Flandes, pero tampoco connota la crudeza de sus cuadros de cacería. Especialmente perros y caballos aparecen en escenas palaciegas, en pinturas de historia y retratos ecuestres, como muestran las obras de Velázquez. En "Las Meninas", por ejemplo, introduce magistralmente representado a un mastín que dormita a los pies de la enana Mari Bárbola–; y Felipe III y Felipe IV aparecen en sus retratos montados sobre briosas cabalgaduras, lo mismo que el príncipe Baltasar Carlos; éste último, como su padre, viste a la cazadora, y se acompaña de sus galgos y perdigueros, omitiendo el pintor con su singular bonhomía y discreción, "la presa". Por lo general, los pintores españoles reproducen a los animales como compañía del hombre más que como rival o pasatiempo. Estos forman parte de escenas religiosas, junto a figuras sacras como la Paloma del Espíritu Santo en "La Trinidad" del Greco, el corderito que acompaña al "Niño Jesús" de Murillo, o las escenas de adoración de los reyes y pastores de estos y otros artistas, que incluyen el asno, el buey y en ocasiones los camellos. También los animales pueden estar presentes en escenas escatológicas y de carácter moral, como el "Finis Gloriae Mundi", de Juan de Valdés Leal en la iglesia de la Hermandad de la Caridad de Sevilla, con el programa iconográfico de Miguel de Mañara, donde los siete pecados capitales adquieren sobre la balanza del Juicio figura de animales: la soberbia es el pavo real, la envidia el murciélago, la ira el perro, la gula el cerdo, la avaricia la cabra, la lujuria el mono, la acidia el perezoso.

45 Mesa, José de; Gisbert, Teresa, *Historia de la Pintura Cuzqueña*. Banco Wiese Ltdo. Lima, 1982, T. I, p. 111-112.

46 Cruz de Amenábar, Isabel, *Arte y Sociedad en Chile* 1550-1650. Ediciones Universidad Católica, Santiago, 1986, p. 203.

47 https://www.rijksmuseum.nl/en/frans-post.

LOS ANIMALES EN EL MUNDO PRECOLOMBINO DE LOS ANDES DEL SUR

Las culturas precolombinas tienen también sus animales emblemáticos como la serpiente emplumada *Quetzalcóatl*, entre los pueblos mesoamericanos y los felinos de las civilizaciones del sur andino.

La fauna en el área andina no tiene igual significado; éste depende de cada cultura, de su emplazamiento y del grupo social representado junto al animal. Por ejemplo, en la cultura Paracas, que habitó una zona costera, fueron las aves acuáticas las más relacionadas con el mundo cotidiano, las creencias y las representaciones artísticas; para un pastor o un agricultor del altiplano, era la llama el animal emblemático. Pero en todos los casos, el animal no fue sólo alimento sino abrigo, combustible y, a la vez, augur y ofrenda.

Gaviotas, chorlos, guanay, pelícanos, gallinazos, pingüinos de Humboldt, parihuanas y flamencos fueron en el complejo cultural de Paracas las especies con mayor cercanía al hombre y más presentadas, en ocasiones como híbridos hombre-animal, según figuran en sus magníficos textiles funerarios. En cambio, las esculturas de Chavín muestran seres sobrenaturales con rasgos de felinos como el jaguar o el puma, caimanes, serpientes de influjo amazónico y diversas aves andinas como el cóndor y el halcón. En las llamadas "líneas de Nazca" pertenecientes a esta cultura del Perú prehispánico, lo más representativo son los enormes diseños de animales en las extensas llanuras de la región: aves que van desde los 259 a 275 metros de largo, entre las que hay colibríes gigantes, cóndores, además de especies como la garza, grulla, pelícano, gaviota y loro. Entre los cuadrúpedos figuran un mono, un perro con patas y cola larga y dos llamas; de los insectos, una araña; un caracol, y entre los animales marinos, una ballena a escala natural, pues mide 27 metros de largo. En la categoría de reptiles se han representado un lagarto, una iguana, una lagartija y una serpiente. Varios de estos animales se encuentran enlazados a líneas y espirales.

Entre la fauna del área de la cultura moche se cuentan la llama, el cuy, el pato, el venado, la pava de ala blanca y los cañanes o lagartijas. Como en otros estadios culturales de la época arcaica y de la Antigüedad, en la cosmovisión indígena andina existe la creencia en la posibilidad de una unión íntima entre el hombre y el animal, según se visualiza en el arte rico en creaturas híbridas y en sustituciones. La relación entre ambos se centra en la simbiosis, que se traduce en la posibilidad de traspaso de una especie a otra[48]; y en la asociación, según diversos grados y sentidos: "situaciones extremas", en las cuales el hombre y el animal pueden estar en alianza o, al contrario, en antagonismo; asociación de acuerdo a "situaciones intermediarias", que definen el acercamiento fusionado

48 Lira, Claudia, "El animal en la cosmovisión indígena". *Aisthesis* Nº 30, Instituto de Estética, Universidad Católica de Chile, Santiago, 1997, p. 125.

de las dos entidades, como hibridación, identificación mimética de postura, por el disfraz del otro; y un tercer tipo de situación, mezcla de las dos categorías señaladas, la "situación mixta"[49]. Entre los mapuches, por ejemplo, existen los apellidos originados en animales, como Manque (cóndor) o compuestos por dos nombres de animales como Manquicheo (cheuque, avestruz).

Los animales-símbolos se refieren a determinadas energías cósmicas. Para la simbólica precolombina este es el caso del complejo águila-serpiente-jaguar, y su integración en determinadas concepciones como la serpiente emplumada (dragones con alas y tigres, o leones alados, frecuentes en varias tradiciones). En una cosmovisión como la indígena, estas energías se interrelacionan promoviendo el equilibrio armónico del mundo a través del desequilibrio y la desarmonía de las partes o fuerzas. Este equilibrio de energías debía restablecerse, aunque fuese por medio de la guerra. Eso explica las órdenes de caballeros águilas y jaguares o halcones y pumas en México y Perú, y las batallas rituales que se llevaban a cabo (la "guerra florida" mesoamericana), símbolos de las fuerzas cósmicas en continua interacción y, por tanto, en constante roce y oposición. Las energías de lo aéreo y celeste se encarnan en el águila y el cóndor; la serpiente representa las fuerzas del elemento intermedio, la tierra –aunque existe una serpiente celeste–; y el jaguar es asimilado a las energías bestiales, al punto de hacer de él un dios del inframundo. Sin embargo, su piel manchada es analógica del firmamento, sus manchas son las estrellas y, a la vez, los ojos de los animales invisibles de la noche[50].

Los tres distintos niveles de la cosmovisión andina se relacionan con animales emblemáticos; en el área celeste o espiritual los animales pueden estar relacionados con los astros y constelaciones, como ocurre en Occidente con el Zodíaco; el área terrestre incluye a aquellos animales con los que el hombre se conecta cotidianamente; y la inferior alberga a los seres extraños o malos, animales peligrosos y dañinos. Representados por el chamán, que puede transformarse en animal siguiendo la práctica denominada "nahualismo"[51], los animales en las culturas andinas favorecen el tránsito de un nivel a otro[52]. No es clara la línea divisoria entre ambos, pues se cree que son seres dotados de inteligencia y voluntad, personas en una época, que perdieron tal condición por un castigo divino[53]. Los relatos cosmogónicos de algunas de las mitologías de estos pueblos aluden a la existencia de cuatro edades, entre las que media una destrucción del mundo provocada por el diluvio después del cual los hombres fueron convertidos en peces, creencia favorecida por el totemismo, la noción de un pasado animal y un ser híbrido que enseñó a los hombres, pues en el origen de los linajes de ciertas culturas de la región, el animal habría tenido contacto sexual con una doncella, transmitiendo sus poderes al primogénito.

49 Gault, Eleonora, "El Hombre y el Animal en la Colombia Prehispánica. Estudio de una relación en la Orfebrería" *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*. Vol. 17, N° 1, 2012, Santiago de Chile, pp. 11-30.

50 http://americaindigena.com/16plantasyanimalessagrados.htm#n1.

51 Lira, *op. cit.*, p. 134.

52 *Op. cit.*, p. 127.

53 *Op. cit.*, p. 129.

TRANSCULTURACIÓN DE ANIMALES EUROPEOS Y ESPECIES NATIVAS EN EL ARTE VIRREINAL SURANDINO

Amazonas, dragones y sirenas. Hombres cíclopes, con un solo ojo, y otros con cuatro ojos o descabezados; con los ojos y boca en medio del pecho; hombres cinocéfalos, con cabeza de perro; hombres hipópodos, con pezuñas de caballo; hombres con un solo pie gigantesco; otros con labios enormes, que, replegados, les servían de sombrilla... Mapas de finales del siglo XV y comienzos del siglo XVI muestran océanos encrespados, frágiles veleros y monstruosos o fantásticos animales como sirenas y enormes serpientes marinas[54]. Los descubridores de América proyectaron en la fauna avistada en torno a sus costas a seres míticos de la Antigüedad, en lugar de manatíes, lobos marinos, focas, delfines y ballenas; y en tierra, las más desatadas fantasías imbuidas aún por la cultura medieval surgieron al divisar los pumas, serpientes, armadillos, llamas, guanacos e iguanas que les mostraban sus exploraciones. Pronto enfrentaron el problema planteado por los animales de esta cuarta parte del mundo que no encajaban dentro de las especies conocidas de los tres continentes que hasta entonces formaban la ecúmene: Europa, Asia y África. La llama, por ejemplo, fue vista por los viajeros y cronistas como un inverosímil híbrido de camello, mula, ciervo, caballo y vaca[55].

La descripción de la fauna americana realizada por exploradores, soldados, funcionarios y religiosos no se abocó sólo a dar respuesta a la personal sorpresa de aquellos hombres, sino a las peticiones de información por parte de las autoridades y de la corona española, deseosas de descubrir las propiedades de la naturaleza del Nuevo Continente. De ahí que en los comentarios de los textos de historia natural se anotase, junto al aspecto físico y conducta del animal, su hábitat y las advertencias para cazarlo, procesarlo y aprovecharlo como alimento, vestimenta o medicina. Aunque no todo fue premura por sobrevivir y comerciar; la fauna indiana inspiró reflexiones de carácter naturalista, motivó la especulación didáctico-simbólica y, a la vez, desplegó el campo para un fértil ejercicio retórico-teológico encaminado a celebrar las maravillas de la naturaleza y a su autor. Al mismo tiempo, la materia natural constituyó una forma de entretenimiento gracias a las anécdotas graciosas, las novedades y curiosidades observadas por doquier[56].

Paradigmática y de avanzada resulta para la fauna del Virreinato peruano la obra del jesuita José de Acosta (1540-1600) *Historia Natural y Moral de las Indias* (Sevilla, 1590). Su capacidad de observación, actitud racional, en la línea de Aristóteles, e interés por buscar explicaciones a la existencia de estos animales, en algunos de los cuales notaba semejanzas con las especies europeas, lo

54 Rojas Mix, Miguel, *América Imaginaria*. Editorial Lumen, Barcelona, 1992, pp. 84-111.

55 Rojas Mix, *op. cit.*, p. 106; Sanfuentes, Olaya, “Europa y su percepción del Nuevo Mundo a través de las especies comestibles y los espacios americanos en el Siglo XVI”, *Historia*, Vol. 39, dic. 2006, https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-71942006000200006.

56 Urdapilleeta Muñoz, Marco, “El bestiario medieval en las crónicas de Indias, siglos XV y XVI”. *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos.* Volumen 58, 2014, pp. 237-270 https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1665857414701073.

acreditan como fundador de la biogeografía[57]. Se sorprende Acosta de que existan en los territorios del Perú animales "de la misma especie que en Europa, sin haber sido llevadas de españoles", como leones, tigres, osos, jabalíes, zorras y "otras fieras y animales silvestres", y anota con certera deducción que "como no pudieron venir por mar, que por alguna parte donde el orbe se continúa y avecina al otro, hayan penetrado, y poco a poco poblado aquel mundo nuevo"[58]. Pero el problema más difícil de resolver, para él, es teológico: la existencia en América de animales y plantas diferentes a las de Europa, que tendrían que haber sido creados por Dios, pero cuya existencia no consta en los textos bíblicos, problema que formula en un texto muy citado por los ecólogos actuales: "Mayor dificultad hace averiguar qué principio tuvieron diversos animales que se hallan en las Indias y no se hallan en el mundo de acá. Porque si allá los produjo el Criador, no hay que recurrir al Arca de Noé, ni aún hubiera para qué salvar entonces todas las especies de aves y animales si habían de criarse de nuevo; ni tampoco parece que con la creación de los seis días dejara Dios el mundo acabado y perfecto, si restaban nuevas especies de animales por formar, mayormente animales perfectos, y de no menor excelencia que esos otros conocidos"[59]. Tras describir estas nuevas especies, reitera su temprana valorización de la fauna americana, tan denigrada después por los autores franceses de la Ilustración, como Buffon, que nunca visitaron América: "Lo que digo de estos guanacos y pacos, diré de mil diferencias de pájaros, aves y animales de monte, que jamás han sido conocidas, ni de nombre, ni de figura, ni de memoria de ellos en latinos ni griegos, ni en naciones ningunas de este mundo de acá"[60].

Frente a las grandes interrogantes planteadas por la fauna del Nuevo Mundo, Acosta propone soluciones posibles, empleando argumentos naturalistas, geográficos, filosóficos y teológicos que hoy asombran, e incluso vislumbra el evolucionismo. Aunque en España la historia natural no alcanzó el nivel enciclopedista de los países allende los Pirineos, las aportaciones de los autores peninsulares fueron fundamentales para el desarrollo del conocimiento científico y en particular de la zoología, ya que motivaron a la reflexión sobre los temas de evolución y desplazamiento de especies y a ellos se debe en gran medida el conocimiento de la nueva fauna americana. El jesuita Juan Eusebio Nieremberg (1595–1658) es uno de los primeros estudiosos europeos quien, sin visitar América, incorpora en su obra, además de algunos animales de las Indias orientales, principalmente la fauna de Nueva España, sugiriendo que ha utilizado los manuscritos de Francisco Hernández depositados en El Escorial. Procura establecer, con relación a algunas

57 Sequeiros, Leandro, "José de Acosta (1540-1600): fundador de la biogeografía en el siglo XVI en la América hispana". https://www.ugr.es/~mlamolda/galeria/biografia/jacosta.html#autor.

58 Acosta, José de, *Historia Natural y Moral de las Indias, en que se tratan las cosas notables del Cielo, elementos, metales, plantas y animales dellas; y los ritos, ceremonias, leyes y govierno y guerras de los indios. Compuesta por el Padre Joseph de Acosta, Religioso de la Compañía de Jesús, dirigida a la Serenissima Infanta Doña Isabel Clara Eugenia de Austria.* Impreso en Sevilla, en Casa de Juan León, año de 1590. Libro IV, Cap. XXXIV.

59 *Op, cit.*, Libro IV, cap. XXXVI.

60 *Ibid.*

de estas nuevas especies, interpretaciones alegóricas del comportamiento o las características de ciertos animales, a fin de homologar universalmente la fauna[61].

Este Nuevo Mundo zoológico va a provocar, a la larga, de acuerdo al desarrollo del racionalismo durante la época moderna, una ruptura con la visión emblemática de la naturaleza. Si en un principio coexisten los animales "emblematizados" del Viejo Mundo con los del Nuevo, durante el siglo XVIII el "desencantamiento" del mundo –señalado por el sociólogo Max Weber como propio de era moderna– que provocan las transformaciones económicas y científicas, marcan también la pauta en la visión de los animales, aunque sin excluir aún rasgos humanizadores, afectos, simpatías o antipatías hacia ciertas especies[62]. La necesidad de describir las nuevas criaturas de América provoca un mayor énfasis en la observación directa, y comienza entonces a cuestionarse la veracidad de las referencias de los clásicos y de las historias transmitidas por los bestiarios medievales, lo que deviene en un proceso de continua recopilación de información procedente del mundo indígena. Así, las prácticas empíricas de los cronistas y naturalistas que trabajaron en América se convertirían en uno de los fundamentos del trabajo científico a partir del siglo XVII[63], completadas además de los informantes indígenas, por médicos, farmacéuticos, boticarios e incluso misioneros, en particular jesuitas. Se intentaba, simultáneamente a las explicaciones científicas, construir un aparato simbólico para los animales del Nuevo Mundo[64]. Finalmente, son también los propios naturalistas americanos quienes van a aportar referencias empíricas fundamentales en la investigación científica de las especies de su ámbito, directamente observadas, como ocurre con las obras del jesuita chileno Juan Ignacio Molina *Compendio de la historia geográfica, natural y civil del reino de Chile (Compendio della storia geográfica, naturale, e civili del regno del Cile,* Bologna, 1776) y *Ensayo sobre la historia natural de Chile (Saggio sulla stotria naturale de Cile*, Bologna, 1782), exiliado en Bolonia tras la expulsión de la orden de España y América en 1767 por Carlos III, quien completa o contradice la clasificación realizada por Linneo acerca de algunas especies de animales nativas de su país[65].

También durante el siglo XVIII contribuye a la recopilación del saber zoológico americano la obra de militares y científicos enviados desde la península en misiones o expediciones multidisciplinarias, como ocurre con la *Relación histórica del Viaje a la América meridional* (Madrid, 1748), de Jorge Juan y Antonio de Ulloa, que contiene información relativa a jaguares, pericos, perezosos, iguanas, caimanes, las gigantescas culebras del río Marañón –probablemente anacondas–, lobos y leones marinos de la isla de Juan Fernández, las pulgas y chinches de Lima, y los

61 Urdapilleeta Muñoz, Marco, "El bestiario medieval en las crónicas de Indias, siglos XV y XVI". *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*. Vol. 58, 2014, pp. 237-270.

https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1665857414701073.

62 Morgado García, Arturo, *Conocer a los animales: historia natural, coleccionismo y mascotas en la edad moderna española* (2017). https://www.academia.edu/34559318.

63 Morgado, García, *op. cit.*

64 *Op. cit.*, https://www.academia.edu/34559318/.

65 Hanisch, Walter, *Juan Ignacio Molina sabio de su tiempo*, Ediciones Nihil Mihit, Santiago, MCMLXXVI, pp. 94-100.

miriápodos –ciempiés y alacranes– mosquitos, niguas y polillas que entraban al debate dieciochesco sobre la naturaleza del Nuevo Mundo, provistos de una negativa carga de daño y destrucción[66].

ROL DIDÁCTICO DE LOS ANIMALES EN LA EVANGELIZACIÓN Y COMBATE A LAS IDOLATRÍAS

Aunque no es explícita la presencia del Bestiario Medieval en las obras y descripciones de los cronistas sobre la fauna del Nuevo Mundo, existe una red de convergencias y paralelismos entre ambos tipos de textos que indican una tradición zoológica común afincada en Occidente por la Biblia y las obras de Plinio, Eliano, Solino, san Isidoro de Sevilla y el muy leído *Fisiólogo*. Los historiadores de la naturaleza americana de esa época como el padre Acosta y varios otros no son meros compiladores, sino principalmente testigos de vista y de oídas que intentan dar cuenta de la nueva fauna, aunque las autoridades del Viejo Mundo siguen siendo un referente, pues el nuevo conocimiento debe ser enmarcado en la tradición zoológica.

Dentro del vasto proceso de transculturación de España en América y en el Virreinato del Perú, la fauna real y simbólica que acompañó a los conquistadores en la empresa de expansión, sometimiento y doctrina, como el caballo, el asno y la mula, los ovinos y porcinos, las aves de corral, gallinas y patos, les brindó su carne, leche, huevos, lana, plumas y su piel para abrigo e implementos de uso, así como su imagen simbólica para enseñar más fácilmente los valores de la nueva fe. Hoy, cuando la discusión sobre la amenaza y el daño que puede producir en un hábitat geográfico la introducción de fauna exógena está abierta, resulta complejo proyectarse hacia la realidad del pasado para intentar comprenderlo, porque el animal para la época no sólo es un ser biológico, una especie. Dentro de la labor de misioneros y predicadores, los animales tienen un rol: reflejan la grandeza de Dios y colaboran en el aprendizaje acerca de su creación. Una larga tradición literaria y eclesiástica, repleta de fabularios, enigmas, jeroglíficos y emblemas de la historia natural, y de bestiarios medievales tales como el *Libre de les bestias* de Ramón Lull, los nutre y alecciona. La oratoria de dos de los más destacados predicadores del siglo XVII, el español Hortensio Félix Paravicino y el mestizo peruano Juan de Espinosa Medrano incluían en sus sermones una rica variedad de flora y fauna. Ello retrotrae a las palabras del justo Job quien, en medio de sus tribulaciones, exhorta a buscar la respuesta en estas creaturas: "[p]regunta a las bestias, y te instruirán; las aves del cielo, y te lo comunicarán; a los reptiles de la tierra, y te enseñarán, te lo harán saber los peces del mar" (Job, 12, 7). La

66 Morgado García, *op. cit.*

naturaleza como fuente de experiencia espiritual y la contemplación afectiva del mundo, presente desde el "Cantar de los Cantares" hasta el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz, el *Tercer abecedario* de Francisco de Osuna (1527) o el *Arte de servir a Dios* de Alonso de Madrid (1521), inspiran en el Nuevo Mundo obras como los *Afectos Espirituales* de la religiosa clarisa de Tunja, Virreinato de Nueva Granada (Colombia), Sor Francisca Josefa de la Concepción del Castillo y Guevara, mejor conocida como la Madre Castillo, escritos entre 1690 y 1728. En medio de un verdadero zoológico de reptiles, aves, peces y mamíferos, silvestres y domesticados, se desplazan sus meditaciones, y estas especies orientan su alma en la ardua selección entre el bien y el mal[67]. La madre Castillo parece seguir también a Santa Teresa para quien se ha de buscar al creador por sus creaturas.

San Martín de Porres, el santo peruano, amaba sobremanera, como San Francisco, a los animales en su calidad de creaturas de Dios y desarrolló especiales dotes para comunicarse con ellos –la parazoogésis–. Una rica y anecdótica tradición lo une a los animales domésticos como perros y gatos a los que procuraba reconciliar, logrando que comieran en el mismo plato –y a su vez gatos y ratones, como señal de su búsqueda de la paz entre los hombres–. Cuidaba con cariño a los animales domésticos, a quienes muchas veces alimentaba y curaba como veterinario, con la máxima delicadeza, en sus heridas o enfermedades. Amar a los animales era para él amar a Dios en su creación.

Si bien en un comienzo los españoles no consumen ni utilizan animales nativos americanos, transcurrido ya un siglo de la conquista, y con la incorporación del indígena a la construcción de la nueva sociedad mestiza, estos pasan a desempeñar un papel señalado en su uso, como ocurre en los Andes con la llama –fuerza motriz, transporte, carne y lana– o con el cuye –alimento–, representativos de la síntesis cultural hispano-indígena que se manifiesta ya plenamente en el siglo XVIII.

Por tanto, la iconografía zoomorfa prehispánica no aparece de inmediato en la pintura –más proclive por su directa capacidad de figuración para despertar la idolatría entre los pueblos prehispánicos, tan temida por los misioneros– pero sí en la escultura, en la arquitectura, platería, mobiliario, talabartería y particularmente en las fiestas. Es en estas donde el componente icónico zoomorfo adquiere en el Virreinato del Perú y Chile durante la época virreinal un mensaje estético, didáctico y ejemplarizante, de gran alcance, referido principalmente a la lucha de virtudes y vicios[68]. Carros alegóricos, tapices y reposteros, escudos, cartelas con emblemas, pinturas e imágenes de juras reales y disfraces para los autos sacramentales y celebraciones como la Navidad o el Corpus Christi incorporaban

67 Moore, Charles B., "Entre los animales y lo divino. El alma, el bestiario y el barroco en los *Afectos Espirituale*s de la madre Castillo (1672-1741)". *Dieciocho*, 36, 1, Spring, 2013 pp. 79-82. https://www.semanticscholar.org/paper/Entre-los-animales-y-lo-divino%3A-El-alma%2C-el-y-el-en-Moore/14502fc2b3a5f4d74c65e9f3fb8d2ce9490478fd.

68 García Arranz, José Julio, *Un bestiario para celebrar. Fauna simbólica en la fiesta barroca en el Virreinato del Perú.* https://www.semanticscholar.org/paper/Un-bestiario-para-celebrar%3A-fauna-simbólica-en-la-Arranz/aaec913d189c59f01d5a076a706c4a55b04365dd.

animales y aves heráldicas como el águila bicéfala, el león, caballo y el elefante, y luego el cóndor o el puma, además de animales domésticos que en las iglesias recreaban a lo vivo el pesebre, entre ellos, asno, buey, ovejas, perros y aves de corral junto con híbridos y creaturas fantásticas, tarascas o dragones, que han permanecido como motivos del teatro y de la danza tradicional de los Andes[69].

Pasada la época más intensa de la campaña de extirpación de las idolatrías en el virreinato, y con la aceptación de los artistas indios como gestores y ejecutantes de las obras, junto a los clérigos y eruditos promotores de los nuevos programas iconográficos, aparecen ciertos animales del área andina y de la selva –en la vertiente oriental del virreinato– como el mono, que pasa a ser el dios tutelar de las construcciones, por lo que se coloca en la base de las columnas; el puma, versión andina del león, que da origen al híbrido hombre-puma; el gato andino; la sirena, mujer pez, identificada con legendarios peces del lago Titicaca; y los miriápodos –ciempiés, alacranes, escorpiones y orugas–, aceptados por los humanistas dispuestos a reinterpretar en clave cristiana los antiguos mitos y creencias aborígenes[70].

Como muestran textos testimoniales de clérigos abocados expandir la religión cristiana en el Virreinato del Perú evitando las idolatrías, la representación de animales de ascendencia precolombina fue relativamente abundante y, por ser motivos para idolatría, se buscó eliminar su figuración, según señalan entre otros, José de Arriaga[71] y Juan de Meléndez. Este último, en sus *Tesoros*[72] dice que a los indígenas "hay que quitarles de los ojos todo aquello que no sólo manifiestamente fue ídolo adorado... y así se tiene mandado que no sólo en las iglesias sino en ninguna parte; ni pública ni secreta de los pueblos de indios se pinte... ni animales terrestres, volátiles, ni marinos, especialmente algunas especies de ellos, por quitarles la ocasión de volver... a sus antiguos delirios y disparates"[73].

La pintura virreinal surandina representa tempranamente los animales transculturados y aclimatados por los españoles, caballos, perros, corderos, ovejas, aves de corral, que vienen también representados en las obras religiosas europeas. Son significativos al respecto ciertos cuadros flamencos donde el género animalista tuvo mayor desarrollo dentro de Europa, traídos en el siglo XVII y que se conservan en iglesias, conventos y colecciones privadas del virreinato, como la obra del círculo de Brueghel de Velours, "Adán y Eva en el Paraíso", entre gran variedad de animales, o "La Adoración de los pastores", de Guillermo Fourchaudt, en la Catedral de Sucre, con un nutrido grupo de fauna doméstica[74]. Estas obras

69 Cruz de Amenábar, Isabel, *La fiesta: metamorfosis de lo cotidiano.* Ediciones Universidad Católica, Santiago, 1995, pp. 154, 159, 183, 210-212, 270, fig. 74.

70 Gisbert, Teresa, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. Gisbert y Cía., La Paz, 1980, p. 60.

71 Arriaga, Pablo José de, *Extirpación de la idolatría en el Perú*, Gerónimo de Contreras, Impresor de Libros, Lima, 1621.

72 Meléndez, Juan de, *Tesoros verdaderos de la Indias en la historia verdadera de la gran provincia de San Juan Bautista del Perú de la Orden de Predicadores.* En Roma: en la imprenta de Nicolas Angel Tinassio, 1681-1682, 3 vols.

73 *Cit.* en Gisbert, *Iconografía, op. cit.*, p. 62.

influyen en pintores como el cusqueño Diego Quispe Tito y sus seguidores, varios de cuyos cuadros incluyen animales, como "El pecado original" de la iglesia de Paucartambo, departamento de Cusco, "La prohibición del árbol del bien y del mal" en la iglesia de San Sebastián de Cusco, "La predicación de San Juan Bautista" en el mismo templo, y algunas obras de la serie del Zodíaco, como la "La huida a Egipto" con el signo Leo y la "Parábola del Buen Pastor" bajo el signo Aries, en la Catedral de Cusco[75]. Asimismo grabados, como los de Jacques Callot, en particular las espeluznantes "Tentaciones de San Antonio", donde el grabador despliega una espiral de vicios y pecados que se encarnan en animales híbridos y monstruosos, facetas del demonio, inspiran en Cusco, entre otras obras, las del llamado Maestro de San Antonio[76], o las numerosas versiones del Infierno y el Juicio Final de pintores cusqueños y de Charcas, donde en aleccionamiento de los pecadores abundan los demonios caprinos, dragones y la enorme boca abierta del leviatán que engulle y devora por siempre a los réprobos. Imágenes de este tenor se despliegan también en el libro del cronista indígena Felipe Guamán Poma, *Nueva Crónica y Buen Gobierno* (1615) que retoman el contenido moral del bestiario cristiano del medioevo donde se representan los animales heráldicos, los animales agoreros, a un pobre indio asediado por feroces animales que representan los vicios y las exacciones del virrey, el comendador, el corregidor, y el infierno como la boca del leviatán engullendo condenados[77].

Poco a poco va apareciendo la fauna local en la pintura con un significado de sustitución y sincretismo religioso: el cuye en lugar del cordero en la "Última Cena"; eventualmente llamas en "La adoración de los Magos", papagayos y colibríes en las escenas y cuadros de santos de la pintura cusqueña, peces del Titicaca, portados por el "Arcángel San Rafael" de los pintores de Charcas.

74 Mesa, José de; Gisbert, Teresa, *Historia de la Pintura Cuzqueña*, Banco Wiese Ltdo, Lima, 1982, T. II, figs. 13 y 94. Mesa, José de; Gisbert, Teresa, *Holguín y la Pintura Virreinal en Bolivia*, Librería Editorial Juventud, La Paz, 1977, pp. 24-25.

75 Mesa, Gisbert, *Historia de la Pintura Cuzqueña, cit.*, figs. 146, 164, 168, 172, 173.

76 Mesa, Gisbert, *Historia de la Pintura Cuzqueña, cit.*, figs. 112-114.

77 Poma de Ayala, Felipe Guamán, *Nueva Crónica y Buen Gobierno*. Siglo XXI Editores, México, 1980, pp. 65, 254, 655, 883.

Simbología de los animales

El repertorio de la Colección Gandarillas incluye obras de pintura, escultura, platería y mobiliario con especies de los denominados “cuatro reinos” del mundo animal: cuadrúpedos, aves, reptiles y peces. Se trata en su mayor parte de especies europeas; algunas europeo-americanas, como el perro y la garza, y otras nativas de los Andes como el puma o el colibrí.

Del primer grupo están representados los animales domésticos: el asno, el buey, el caballo, el perro, el cordero, el ciervo, el chivo, la ardilla; así como los animales salvajes o “bestias”, el elefante, el león y su versión andina, el puma.

De las aves, en primer lugar, la paloma, cuyo significado la transforma en el animal más significativo del cristianismo, el águila, la tórtola, garza; de las aves domésticas la gallina; y entre las aves americanas, el colibrí y el loro.

Los peces, muy poco variados y esquematizados, se presentan carentes de singularización, salvo el delfín, pero no es improcedente incluir especies nativas del lago Titicaca.

De los reptiles están el camaleón, la iguana y la serpiente, con connotaciones de dragón, especies europeo-americanas.

Algunos de estos animales no tienen un significado unívoco porque el bestiario, como todos los acervos tradicionales, evoluciona, se abre a nuevas interpretaciones a la vez que mantiene significados del legado inmemorial. Por eso, cada imagen se relaciona estrechamente a su contexto representado en el cuadro, que ofrece las pautas y puntos de referencia según las cuales la imagen zoomorfa debe ser analizada para su adecuada interpretación.

León
(Panthera leo)

Considerado "rey de los animales" y contraparte terrestre al águila en el cielo, deviene por lo mismo "señor natural", poseedor del principio masculino y de la fuerza.

Desde las culturas más antiguas, el león aparece como un símbolo de los dioses solares y en Egipto se lo relaciona con el signo zodiacal de Leo, en concordancia a las estaciones del año y las inundaciones del Nilo. Esa identificación la mantiene el cristianismo a partir de las enseñanzas de los judíos, donde la tribu de Judá tenía al león como emblema, de modo que fue empleado por Salomón en la decoración del Templo y de la casa del rey. Por la misma razón (Apoc. 5,5) representa a Jesucristo como el león de la tribu de Judá. Esta significación perdura en la Edad Media enriquecida con contenidos secundarios. En la alquimia representa, además de la tierra, el "fuego filosófico". El carácter solar del león lo opone en la tradición simbólica al toro, símbolo lunar, y ambos luchan metafóricamente en las mitologías y en las tradiciones cósmicas de las antiguas culturas[78]. Como ancestral dios solar, el león se asimila a Jesucristo. Por otra parte, se piensa que las luchas de Sansón y David contra leones son prefiguraciones del combate de Cristo con el mal.

En el bestiario medieval se señala que león significa el Hijo de la Virgen María, rey de todos los hombres, que por su propia naturaleza tiene poder sobre las criaturas. Su pecho cuadrado, según esta misma fuente, representaría la fuerza divina; los cuartos traseros muy delgados, mostrarían que fue humano a la vez que divino; la cola representaba la justicia que se cierne sobre los hombres y mediante la pata que tiene lisa, mostraba que Dios es rápido y que era conveniente que se entregase por nosotros; el pie que tiene cortado era evidencia que Dios rodeará al mundo y lo tendrá en el puño. El rugido del león es la virtud de Dios, merced a la cual resucitó Cristo arrancado del infierno[79]. Como emblema de los evangelistas pasó por varias atribuciones hasta concretarse en San Marcos, como aparece desde el temprano arte medieval al barroco iberoamericano. También es uno de los atributos de San Jerónimo[80].

78 Cirlot, *op. cit.*, p. 271.

79 Thaün, Philippe de, *Le Bestiaire*. En: Malaxecheverría, *op. cit.*, pp. 90-94.

80 Cirlot, *op. cit.*, p. 271; Schenone, Héctor, *Iconografía del Arte Colonial. Los Santos*. Fundación Tarea, Buenos Aires, T. II, pp. 563-564; pp. 481-482.

Puma
(Puma concolor)

Los felinos poseen importancia simbólica en ciertas culturas del continente americano. El jaguar y el puma, o león de montaña, nativo de los Andes, son motivos comunes en las sociedades indígenas pasadas y presentes de la selva amazónica y las tierras altas, relacionando un ecosistema con el otro. Caracterizados por su velocidad y ferocidad, se los ha asociado a las fuerzas vitales del cosmos y de la sociedad. Las representaciones de felinos en las culturas precolombinas andinas se vinculan al chamán y su viaje al mundo sobrenatural en forma de felino. También el puma constituiría una representación del poder político del aparato administrativo del imperio inca. En época virreinal el puma aparece como sustituto del león en elementos de ornamentación escultórica y arquitectónica, y ya en el siglo XVIII figura en las artes decorativas como un símbolo de la identidad americana, para transformarse en época republicana en un emblema de nacionalidad y tradición como se muestra en la caja enconchada que lo representa en plena carrera, con su presa, un ave, en la boca.

Elefante
(Elephantidae)

Animal de simbología compleja y aún contrapuesta en Oriente –de donde es oriundo– y en Occidente. Por su tamaño, forma y color, el elefante fue equiparado originariamente a la cima de un monte y eje del universo; su inteligencia y longevidad lo hizo un animal muy apreciado. De ahí derivaría la consideración del elefante en la época medieval como emblema de la sabiduría, la templanza, la eternidad e incluso la piedad[81]. Según el *Bestiario de Cambridge*, los elefantes son de carácter dulce y bondadoso, no discuten ni rivalizan por las hembras y si encuentran a un hombre perdido en el desierto lo guían hasta senderos conocidos[82]. De acuerdo al *Fisiólogo*, las cenizas de los huesos y piel de los elefantes ahuyentan a las serpientes, su veneno y su maldad, en lo que representan la obra de Dios y su poder[83]. Así, los dos animales opuestos y que más rivalizan entre sí en una lucha a muerte son el elefante y el dragón –serpiente alada–. Esta última intenta sorber su sangre y cuando el elefante cae exhausto,

81 Cirlot, *op. cit.*, p. 181.
82 Cambridge, *The Bestiary.* En: Malaxechavarria, *op. cit.*, p. 75.
83 Thaün. En *op. cit.*, p. 75.

lo hace sobre ella y la aplasta con su peso produciéndole la muerte[84]. En el arte occidental, desde el Renacimiento el elefante se asocia a la representación de los continentes, en particular a África *(Loxodonta africana)*, aunque existen también elefantes asiáticos *(Elephas maximus)*. En el tratado de Cesare Ripa *Iconología* (Roma, 1593) la alegoría de este continente aparece como una mujer negra semidesnuda que muestra entre otros atributos, animales, una cabeza de elefante por cimera[85]. Por ende, en ocasiones, el rey negro Melchor cabalga sobre un elefante en lugar de ir sobre un camello según el tradicional relato cristiano.

Cordero
(Ovis aries)

El cordero como cría de la oveja, menor de un año, significa la pureza, la inocencia, mansedumbre e inmerecido sacrificio. En Israel, país de pastores, este animal tenía una importancia decisiva, al punto de concentrar rituales como el del cordero pascual, conmemoración de la liberación de la esclavitud en Egipto, y, a la vez, figura profética del Hijo de Dios sacrificado para liberar a su pueblo de la esclavitud del pecado y de la muerte. En la Última Cena, Jesús comparte, junto al pan y al vino que transforma en su cuerpo y sangre, el cordero pascual. Ya en el arte de las Catacumbas aparece portando el cordero sobre sus hombros. El cordero y el león se relacionan en la Edad Media por inversión simbólica, el *Agnus Dei*, dentro de un círculo, que representa la totalidad y la perfección, viene a ser un león; y por su condición sacrificial es también un signo de renovación periódica[86]. Más adelante, en la pintura barroca, se lo representa en numerosas escenas de la vida de Cristo como la "Adoración de los Pastores", en el Taller de Nazareth, acompañando sus juegos y también muerto, como cordero místico y víctima sacrificial, en señal de vida eterna. Asimismo, San Juan Bautista se asocia a la simbología del cordero, lo lleva junto a sí, a sus pies como compañía y símbolo, o sobre un libro, como emblema del anuncio de Jesús el Cordero de Dios, cual se lo muestra también en el arte virreinal[87].

84 *Proprietez des bestes*. En: Malaxecheverría, *op. cit.*, pp. 77-78.
85 Ripa, Cesare, *Iconología.* Ediciones Akal, Madrid, 1996, T. II, pp. 105-107.
86 Cirlot, *op. cit.*, pp. 145-146.
87 Schenone, *Iconografía*, *cit.* T. II, pp. 500-501.

Toro
(Bos taurus)

La simbología del toro entre los pueblos arcaicos y en el mundo antiguo, donde corresponde al segundo signo zodiacal, Tauro, es compleja y bivalente, pues puede representar a la vez, o alternativamente, el principio masculino, asociado al sol, al fuego y a la fuerza, o el principio femenino del agua y la fecundidad, al asociarse morfológicamente con la luna[88]. Esta dualidad se ha interpretado como contradicción, constituyendo el toro un símbolo de los adversarios feroces e implacables o de modo positivo, como un signo de comunicación entre los elementos fuego y agua, un paso entre el cielo y la tierra. Es esta última acepción la que da el cristianismo al toro al asociarlo en lugar del buey, al evangelista San Lucas, que a través de la palabra da a conocer el fuego celeste, de Jesucristo Dios y hombre, según se denota en el arte virreinal.

Buey
(Bos)

El macho bovino (toro) castrado, que se dedicó antiguamente al sacrificio y a la realización de tareas agrícolas como tirar de arados y carros, es representación de las fuerzas cósmicas domeñadas, en contraposición al toro y, por ende, deviene símbolo de trabajo, paciencia, inmolación y sufrimiento, lo que reitera la presencia del yugo. En cambio, el buey, no acostumbrado al yugo, era en Israel una imagen de la mente insubordinada de ese pueblo antes de que fuera sometido a cautiverio (Jer: 31, 18).

En Grecia y Roma se consideró atributo de la agricultura y de las fundaciones y fábrica de edificios, tareas en las que desempañaba un papel clave. En la emblemática y en el arte medieval aparece con este sentido cristiano de trabajo, sumisión y potencial de sacrificio[89]. Al tener como el toro y el asno un significado solar, aparece junto a Cristo recién nacido en el pesebre, al que brinda su calor y compañía, según parece frecuentemente desde la Edad Media hasta el Barroco europeo y americano en la pintura de esa escena. Como signo de sacrificio, es también un atributo del Apóstol San Lucas, y en ocasiones se lo representa alado, lo que alude a la capacidad expansiva de la palabra evangélica.

88 Cirlot, *op. cit.*, p. 445.
89 Cirlot, *op. cit.*, p. 104.

Asno
(Equus asinus)

El simbolismo del asno es dual, y aunque animal solar entre los egipcios, aparece como enemigo de Isis; luego en la antigüedad clásica, una cabeza de asno constituía signo de burla y escarnio. En cambio, en Palestina, el asno en tiempos bíblicos y del Nuevo Testamento tiene una valoración positiva, aunque es animal de montar y de carga[90]. Su andar parejo y seguro, tan bien adaptado a los caminos ásperos de la Tierra Santa, lo hicieron en todo momento un excelente animal de transporte en las regiones montañosas (Gén. 22,3, Lucas 19,30). El viaje de la prueba de Abraham con su hijo Isaac se realizó usando un asno (Gn 22:3), (Gn 22:5). Se mencionan en la Biblia los rebaños de estos animales que poseían los patriarcas (Gén. 12,16; 30,43, 36,24) y los israelitas ricos (1 Sam. 9,3; 1 Crón. 27,30). La complejidad en la significación del asno se hace presente en algunas representaciones que muestran entre sus orejas un signo solar, lo cual suele aparecer también en las cabezas de buey, identificando a ambos animales como víctimas sacrificiales[91], lo cual señalaría su inclusión en la escena de la Natividad de Jesús. Antes de entrar triunfalmente a Jerusalén, preparando la Pasión, Cristo mandó a sus discípulos que le trajeran una asna y su pollino; más que lección de humildad, como se suele indicar, es la afirmación del carácter pacífico de su reino, porque el asno desde tiempos bíblicos no había sido montado sólo por la gente común, sino por personas del más alto rango (Jc. 5,10; 10,4; 2 Sam. 17,23; 19,26, etc.). Así se configura la tradición medieval de los emblemas y marcas donde el asno aparece ya como signo de humildad, paciencia y coraje, significado que arranca de la tradición bíblica; es el que este animal presenta en el arte barroco, europeo y surandino y al acompañar pacientemente al Niño recién nacido en el pesebre y servir después de cabalgadura a Él y su Madre en el episodio de la Huida a Egipto.

90 https://ec.aciprensa.com/wiki/Animales_en_la_Biblia.
91 Cirlot, *op. cit.*, pp. 88-89.

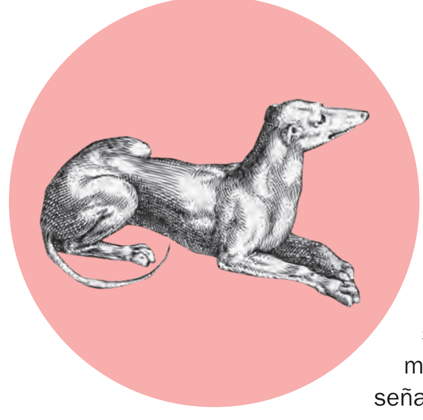
Caballo
(*Equus ferus caballus*)

Dentro de la complejidad del simbolismo del caballo existe un hilo conductor que lo vincula a la guerra, tanto en Israel –que no usaba caballos para transporte sino solo para defensa– como en la cultura grecorromana que lo asocia al dios Marte. En este sentido reflejaría las energías cósmicas, los deseos exaltados y los instintos que hay que guiar, de acuerdo con el simbolismo general de las cabalgaduras y vehículos de arrastre. En el Fedro platónico el auriga conduce en su carro a dos caballos que se equilibran: uno es el instinto, otro la razón[92]. El caballo alado, Pegaso, por otra parte, es el vuelo del espíritu. Como asociado al inconsciente, se relacionaron al caballo ciertos poderes predictivos y de adivinación; soñar con un caballo blanco en Inglaterra o Alemania se consideraba signo de muerte[93]. En las leyendas medievales es frecuente que los caballos prevengan a sus jinetes, los caballeros, de peligros y acechanzas. A causa de su velocidad, los caballos pueden significar el viento y las espumas marinas, así como el fuego y la luz. Esta complejidad simbólica se encierra en el blanco caballo de Santiago, patrono de España y victoria en las lides de la Reconquista contra los moros; es "Santiago matamoros". En los Andes, Santiago y su blanco caballo juegan un rol importante en la Conquista, representados con frecuencia en pintura, escultura y dibujo, y pasan en el siglo XVIII a ser identificados, siguiendo este simbolismo lumínico e ígneo, con Illapa, el dios prehispánico del rayo y del trueno; en ocasiones, en lugar de matar moros pasa a matar a los indios[94].

Ciervo
(*Cervus elaphus*)

Su sentido simbólico se halla ligado al árbol de la vida por su cornamenta, semejante a las ramas de un árbol. De ahí su significado de renovación cíclica en varias culturas, entre ellas algunas de la América precolombina. Es un animal favorable, relacionado con el cielo y con la luz y, por tanto, enemigo de la serpiente, representativa de las fuerzas oscuras de las profundidades. Su belleza, esbeltez y agilidad lo han transformado en un animal heráldico. En el Occidente medieval se le consideró indicador de la vía de la soledad y de la pureza y, en algunos escudos, aparece con la cruz entre la cornamenta, todo lo cual lo transforma en una antítesis del macho cabrío[95].

92 http://www.filosofia.net/materiales/sofiafilia/hf/soff_11.html.
93 Cirlot, *op. cit.*, pp. 110-111.
94 Gisbert, *Iconografía y mitos indígenas, cit.* pp 196-198; Schenone, *Iconografía, cit.* T. II, pp. 707-708.
95 Cirlot, *op. cit.*, pp. 128-129.



Perro
(*Canis lupus familiaris*); perro del Perú, perro viringo

Se considera al perro emblema de la fidelidad y con este sentido aparece primeramente en las representaciones artísticas como acompañante de los muertos en su viaje nocturno por el mar, asociado a símbolos maternos y de resurrección. Durante los siglos medievales se sitúa a los pies de figuras femeninas como señal de valentía, mientras el león, atributo masculino, lo hace frente al varón. Más adelante se generaliza la presencia del perro junto a caballeros y a santos[96]. En el simbolismo cristiano tiene un atributo derivado del servicio del perro de pastor como guardián y guía del rebaño, que lo transforma en representación del sacerdote, “pastor de las almas”.

Para el *Bestiario Toscano*, el can es un símbolo ambiguo. Primero se le alaba por su lealtad, pero por comer sus vómitos se lo compara con el pecador quien confiesa sus pecados y después vuelve a cometerlos. También relaciona al can con la codicia y alude al perro que trata de arrebatar la comida a su propio reflejo en el agua, como muchos pierden lo espiritual por ir tras las cosas materiales. El perro negro era considerado un animal demoníaco del cual había que huir pues traía mala suerte. Algunos procesados por brujería confesaban haber sido conducidos al aquelarre por esta bestia[97]. En obras del arte virreinal peruano se aprecia a Santa Rosa atacada por un demonio en forma de perro. En esta acepción, el perro se aproxima al lobo, que pertenece a la misma familia zoológica, *Canis lupus*. El *Bestiario Toscano* anota respecto a este animal: “… así como, el lobo que no vive sino de rapiña y de robar, así son algunos hombres en el mundo, que viven del robo … Y, así, más que tomar el ejemplo del lobo, que es ladrón y de malvada vida, mucho más podríamos tomar buen ejemplo de la oveja, que es bondadosa y ejemplar”. Se sigue así la sentencia de Cristo que habla comparado a lo falsos profetas con lobos feroces (Mt. 7,15)[98]. Una popular leyenda relacionada con la brujería es la metamorfosis de una persona en lobo: “licantropía”, término que también se aplica al trastorno mental en que el enfermo cree ser un lobo y se comporta como tal.

En cambio, en el imaginario surandino, el perro es un ser benéfico, aquel que acompaña al alma en su viaje al más allá. En el Virreinato del Perú existe una raza endémica, sin pelo, el perro viringo peruano, perro calato o perro Chimú, que también ha alcanzado referencias míticas y ceremoniales en las culturas

96 Cirlot, *op. cit.*, p. 359.

97 Cabanillas, *El bestiario del averno*, cit. http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/publicaciones/alma_mater/1998_n15/bestiario.htm.

98 Cabanillas, *op. cit.*

prehispánicas Chavín, Moche, Chimú y Chancay. Se le muestra en actitudes cotidianas y naturalistas, cebados para alimento o como animal de compañía en las actividades con el hombre. En la pintura virreinal surandina, el perro es un infaltable compañero del hombre y de los santos en escenas callejeras y domésticas. Con su tea encendida en el hocico, es el animal emblemático de Santo Domingo de Guzmán, en alusión a un sueño que tuvo su madre Juana de Aza[99], tea que significa el fuego de su palabra de predicador; la suavizada piel blanquizca u oscura que reproducen los pintores de Cusco o Charcas parece inspirada en el perro viringo peruano.

Ardilla
(Sciurus vulgaris)

Como los roedores, estos animales son negativos. Representan la avaricia, pues su macho expulsa a la hembra de la madriguera al principio del invierno para consumir él solo las provisiones. Su gracioso aspecto los convierte también en animales ornamentales de las artes aplicadas, despojados en este caso de su connotación peyorativa.

Cerdo
(Sus scrofa domestica)

El cerdo es uno de los animales en que se encarna la simbolización de lo malo: los deseos impuros, la transformación de lo superior en inferior y la inmersión amoral en lo perverso[100]. Este animal impuro para los judíos y el islam, aunque símbolo de abundancia para los antiguos pueblos de la Galia, en el Medioevo era considerado el animal más voluptuoso. Por eso fue que se lo asoció a la lujuria, en lo cual competía con la liebre. En esa época, para alimentar a los enfermos de los hospitales, la gente soltaba cerdos por las eras, que cuidaban y alimentaban entre todos. Para que los amigos de lo ajeno no se los apropiaran colocaban campanitas al cuello poniéndolos bajo el patrocinio del famoso ermitaño, San Antonio Abad, patrono de los animales. En las representaciones del anacoreta, el cerdo no está dotado de un poder maléfico sino edificante y aleccionador, porque este santo trató a los vituperados cerdos y

99 Schenone, *Iconografía, cit.*, T. I, p. 263.
100 Cirlot, *op.cit.*, p. 126.

a los jabalíes, considerados bestias fieras y peligrosas, con delicadeza y cuidado e incluso usó la grasa de cerdo para curar enfermedades. Así se lo presenta en la pintura virreinal surandina, donde alude a las tentaciones carnales y, a la vez, a los puercos de la orden de los Hospitalarios de San Antonio[101].

Cabra macho, chivo
(Capra aegagrus hircus)

En la simbología universal aparece asociado al diablo, y también como proyección de la propia culpa sobre otro, con represión de conciencia, de ahí el sentido de emisario otorgado a este animal. Como el toro, es también un signo masculino y paterno. Asimismo, tiene un significado secundario de portador del mal, que lo enlaza a los seres anómalos. En los aquelarres aparece como el centro de una dramática ceremonia magistralmente representado por Goya[102]. El dios Pan, Sileno, su versión mitológica, se representa como macho cabrío y sus cuernos son alusivos al apresamiento de los rayos del sol y a la fuerza agresiva de Aries; sus patas velludas apuntan a los instintos y a lo inferior[103]. En astrología, Pan es un aspecto del planeta Saturno identificado con Satán y la vida en su aspecto involutivo, dirigido hacia lo inferior. En la pintura virreinal surandina, el macho cabrío se asocia frecuentemente al diablo; como tal, al despedir fuego por sus fauces o por su zona anal, se lo representa junto a San Antonio Abad, aunque en fuga y echando agua por su trasero, con un doble significado: de vencer la tentación y representar la cura por parte del santo, de la enfermedad denominada “fuego de San Antonio”, dolencia vascular, conocida también como ergotismo, que se contrae al ingerir de manera habitual alimentos contaminados con toxinas producidas por hongos parásitos que se hallan fundamentalmente en el centeno, y que hizo estragos durante la Edad Media y temprana Edad Moderna.

101 Schenone, *Iconografía, cit.*, T. I, p. 151.
102 Cirlot, *op. cit.*, p. 290.
103 Cirlot, *op. cit.*, p. 354.



Águila
(Aquila chrysaetos)

Reina de las aves, como el león lo es de los animales terrestres, el águila simboliza la altura, el espíritu identificado con el sol y las fuerzas ascensionales renovadoras; es por tanto, un símbolo masculino, opuesto a la lechuza, ave de la noche y de la muerte. Se caracteriza por su vuelo intrépido, su rapidez y familiaridad con el fuego y el trueno, por lo que posee el ritmo de la nobleza heroica[104]. De ahí su asociación desde los pueblos del Antiguo Oriente a los del norte de Europa y América precolombina con las deidades del poder y de la guerra; y su lucha en el reino animal es contra la serpiente y el mundo inferior. En el cristianismo ratifica su papel de mensajero celestial y conduce a las almas a la inmortalidad; en tanto en la alquimia, es el signo de la volatilización y de la sublimación sobre las tendencias materialistas. Cuando habita la región de Géminis en el Zodíaco, se duplica y surge el águila bicéfala, emblema de los Habsburgos españoles, muy frecuente en todas las artes del sur andino, y que representa también el dualismo de creación-destrucción, ascensión-descenso, vida-muerte.

El bestiario le asigna un poder de renovación y purificación, ya que cuando envejece, vuela hacia arriba, cerca del sol, donde quema sus viejas plumas y la membrana que enceguece sus ojos, y desciende volando para sumergirse tres veces en una fuente, recuperando su juventud y su vista. Por eso es un ejemplo para el hombre avejentado por el pecado, que como el águila debe volar hacia el sol de Justicia que es Jesucristo, según lo anunciara ya el profeta David: “Tu juventud se renovará como la del águila” (Sal: 103, 5)[105]. Se asocia asimismo al águila al espíritu de profecía, por su capacidad de mirar directamente el sol, en el cristianismo, Jesucristo, y como tal deviene el símbolo de San Juan Evangelista, el más cercano y querido de los discípulos de Cristo, cuya palabra tiene el don de fuego, que en el Apocalipsis anticipa los tiempos, iconografía frecuente en las artes del sur andino[106].

El cóndor *(Vultur gryphus)*, águila de los Andes del Sur, ha sido considerado un animal sagrado por las culturas precolombinas del área, y su rango se mantiene en la actualidad en algunas poblaciones. Las características físicas de esta ave y la majestuosidad de su vuelo han influido para que se le relacione con lo divino desde diferentes perspectivas, tanto en las sagas y manifestaciones del pasado como en las actuales creencias de la región. Ha sido representado por ser el mensajero de los dioses, el ave que une los mundos andinos; símbolo político-religioso y bélico-funerario. Asociado con animales que se vinculan al origen de la agricultura, amplía su intervención y simbolismo.

104 Cirlot, *op. cit.*, p. 57.
105 *Physiologus Griego*. En: Malaxecheverría, *op. cit.*, p. 133.
106 Schenone, *op. cit.* T. II, p. 528.

Paloma
(Columba livia)

La simbología de la paloma es polivalente. Remite a la paz, aunque participa también, como todas las aves, de la idea de espiritualidad y poder de sublimación. Ha representado al alma en ciertos periodos artísticos y, particularmente en el cristianismo, donde es el signo visible del Espíritu Santo[107], por tanto, un animal clave en el concepto de la Trinidad.

La paloma se menciona en la Biblia con mayor frecuencia que ninguna otra ave –más de cincuenta veces–. Era una especie muy abundante en Palestina y fue domesticada pronto gracias a su apacibilidad, inteligencia, rapidez de vuelo y por el valor que se le otorgaba a ser una especie monógama[108].

Su primera mención se remonta al episodio del diluvio universal, cuando acudió al arca de Noé portando en su pico una rama de olivo (Gen. 8, 6-12) en señal de paz y esperanza al término de esa catástrofe climática y ecológica. A partir del Bautismo de Jesús, según narra el Evangelio de San Mateo, la paloma aparece en medio de los cielos que se abren, en figura del Espíritu Santo (Mt. 3, 16-17) y ésta será su más señalada y frecuente simbología en el arte cristiano. En los primeros tiempos de la Iglesia, una vasija en forma de paloma era suspendida a menudo sobre la pila bautismal y, en ese caso, se usaba a veces para contener los óleos, costumbre que se prolonga hasta la América barroca. Asimismo, la paloma era un símbolo eucarístico, pues un recipiente con su forma, pendiente del baldaquino del altar portaba la reserva de la hostia consagrada para los enfermos. Ya Tertuliano en el siglo III habla de la Iglesia como *columboe domus*, la casa de la paloma. En los sarcófagos y monumentos funerarios de los primeros tiempos cristianos, la paloma podía significar también la paz del alma del difunto, especialmente si porta en su pico una rama de olivo, y la esperanza en la Resurrección. En vuelo, la paloma es también símbolo de la Ascensión de Cristo o de la entrada a la gloria de los mártires y los santos (Sal. 124, 7-8: "Nuestra alma como un pájaro escapó del lazo de los cazadores. El lazo se rompió y nosotros escapamos"). Por el contrario, enjaulada, esta ave muestra al alma humana aún cautiva del cuerpo, sin poder emprender su vuelo hacia el descanso eterno y la morada del Espíritu Santo.

El Concilio de Trento, en especial a través de los escritos de San Carlos Borromeo, oficializó para la Iglesia la representación de la Trinidad con el Espíritu Santo en forma de paloma, que se difunde a partir del siglo XII y tiene su apogeo en Europa entre los siglos XVI y XVII, contraviniendo versiones antropomorfas que muestran tres personas idénticas o una cabeza con tres rostros, iniciadas entre el siglo III y IV y frecuentes durante la Edad Media[109]. Si bien esta forma resurge en la pintura de la Nueva España y especialmente del Virreinato del Perú durante el siglo XVIII,

107 Cirlot, *op. cit.*, p. 353.

108 https://ec.aciprensa.com/wiki/Paloma.

109 Iñiguez Herrero, José Antonio, *Iconografía de la Trinidad en la Iglesia Latina*, SCRIPTA THEOLOGICA 30 (1998/2) pp. 576-579; 563-564; 569-571.

estimulada por clérigos y frailes temerosos de las idolatrías y del retorno de los antiguos cultos animales de los pueblos prehispánicos, la representación del Espíritu Santo en forma de paloma acaba por imponerse no sólo en la pintura, sino en la escultura y aún en la platería y artes aplicadas. En el Virreinato del Perú y Chile, la familia de las palomas *Columbus*, distribuida por todos los continentes y con más de 350 especies, tiene ejemplares nativos los que, sumados a la propagación de los ejemplares traídos por los conquistadores, la han transformado en una de las aves de mayor convivencia con el hombre y favorita como mascota, mensajera y motivo iconográfico. La dulzura e inocencia tradicionalmente asignadas a la paloma la convirtieron en prototipo de confianza y amor, de ahí su perduración en el arte religioso como un emblema apropiado al Espíritu Santo, tal como la muestran las más frecuentes y aceptadas representaciones de la Trinidad en el arte virreinal surandino, donde se presenta por lo general en un rompimiento de gloria, nimbada de luz, junto al Padre y al Hijo.

Tórtola

(Streptopelia turtur), tórtola de alas negras *(Metriopelia melanoptera)*

La tórtola representa la fidelidad y el afecto entre los seres humanos y, en particular, entre los esposos. En las alegorías ocasionalmente se las confunde con las palomas. Según el *Bestiario*, la tórtola siempre regresa al monte porque no le gusta permanecer mucho tiempo entre la multitud de gente; y cuando enviuda no vuelve a emparejarse, sino que muere de añoranza por su compañero, siendo de todas las aves la más fiel a su pareja, pues ambos crían juntos a sus polluelos. De ahí que la tórtola sea un modelo para el hombre, que debe unirse a una sola mujer.

Este texto va más allá en su ensalzamiento de la tórtola, al decir que este pájaro casto, hermoso y sencillo, es figura de la Iglesia, humilde y pura, cuyo esposo es Cristo. Y cuando Él es herido y muerto en la Cruz, la Iglesia, como la tórtola, lloró y no le ha abandonado antes ni después; por eso, se salvará con Cristo. Según este escrito, la tórtola representa también a la Virgen María y al alma santa de la Madre de Cristo[110]. Dos tórtolas llevan a su purificación en el templo a los cuarenta días de nacido Jesús, como signo de fidelidad y afecto hacia Dios y hacia su Hijo. Esta ave de la familia de las *Columbidae* tiene especies endémicas en Sudamérica como la tórtola de alas negras o tórtola cordillerana *(Metriopelia melanoptera)*, posibles de observar directamente por los artistas andinos. En la pintura, escultura y platería virreinal, la tórtola, por su fidelidad, es un ave cercana a la Virgen y a Cristo y, como la paloma, puede ser un envase de los sagrados óleos o del incienso para las ceremonias religiosas.

110 Tahun, *Bestiario*. En: Malaxechevería, *op. cit.*, p. 148.

Pelícano
(Pelecanus)

Esta ave acuática se ha asimilado legendariamente a Cristo, al suponer que amaba tanto a sus crías que las alimentaba con su sangre, abriéndose para ello el pecho a picotazos[111], como Jesús redimió con su sangre al mundo. El *Fisiólogo* explica este mensaje de forma más compleja, señalando que el pelícano efectivamente quiere mucho a sus hijos y cuando nacen sus polluelos y están crecidos, golpean a sus padres en el rostro. Y ellos en revancha, los golpean a su vez, matándolos. Pero después se afligen y lamentan por sus hijos durante tres días, al fin de los cuales la madre se abre el costado y deja caer su sangre sobre los polluelos volviéndolos a la vida. Así se ilustraban en la época medieval las palabras de Isaías: "Yo he criado hijos y los he engrandecido y ellos se han rebelado contra mí" (Is. 1, 2). Dios nos crio y como creaturas nos hemos puesto contra el Creador. Sin embargo, el subió a lo alto de la cruz y con su costado abierto derramó su sangre y agua para nuestra redención y nuestra vida eterna[112]. Por eso el pelícano deviene también en un símbolo eucarístico y sus representaciones, en particular en platería, acompañan desde el Sagrario o las mayas que filtran las luces, la celebración de la misa que rememora en forma incruenta el sacrificio de la cruz. En Sudamérica la representación artística de esta ave se remonta a los tiempos precolombinos, ya que la especie *Pelecanus thagus*, conocido como pelícano peruano, es oriunda de las costas de la región.



Garza
(Ardea alba), garza cuca o garza mora *(Ardea cocoi)*

Se relaciona a esta ave con la prudencia. El salmista señala: "La morada de la garza le sirve de guía" (Sal. 103, 18). Y el *Fisiólogo* reitera que este es un pájaro prudente, que tiene un solo nido y una sola morada; allí donde construye el suyo se alimenta y duerme; no come cuerpos muertos ni recorre muchos lugares. Por eso su comportamiento es un ejemplo para el cristiano, porque su único nido debe ser la Iglesia y su solo alimento el Pan bajado del cielo, Nuestro Señor Jesucristo. De ahí que no pueda el cristiano tocar las enseñanzas

111 Cirlot, *op. cit.*, p. 356.
112 *Phys. Griego.* En: Malaxecheverría, *op. cit.*, p. 115.

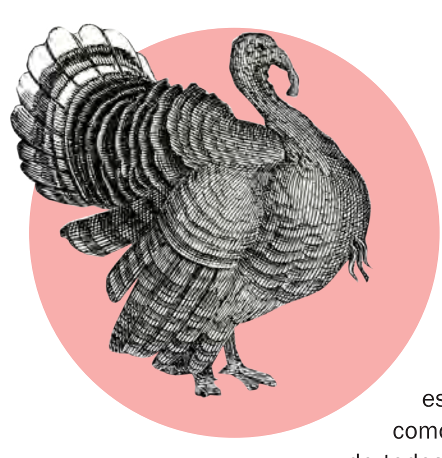
muertas, si quiere recibir bien cocido el pan celeste; ni buscar los numerosos lugares de los herejes[113]. Por sus atributos de sencillez y perseverancia la garza, ave que también tiene especies endémicas de los Andes del Sur, como la garza mora o *Ardena cocoi* de plumas gris azuloso, aparece junto a San Francisco de Asís[114], y sus patas y pico, en señal de sacrificio y amor a Cristo, toman un color rojo sangre, como se la ve en la pintura de Cusco y Charcas.

Gallo, gallina
(Gallus, gallus domesticus)

El gallo, que con su canto saluda al sol de la mañana cuando alumbra el mundo, es un ave solar, emblema de la vigilancia y la actividad. En tiempos de Jesucristo, las aves de corral introducidas desde la India a través de Persia se habían convertido en animales domésticos infaltables y sus hábitos dieron lugar a expresiones y ejemplos positivos que después figuran en el Evangelio y en el arte cristiano. Jesucristo comparó su cuidado por Jerusalén con el de una gallina por sus pollitos, pero no todos quieren aceptar la salvación, por eso se lamenta: "¡Jerusalén, Jerusalén la que mata a los profetas y apedrea a los que le son enviados! ¡Cuántas veces he querido reunir a tus hijos, como una gallina reúne a sus pollos bajo las alas, y no habéis querido!" (Mt., 23, 27). Y en la traición de Pedro, el discípulo fundador de la Iglesia y primer Papa, la negación de su contacto con Jesús ocurre cuando el gallo canta, es decir al amanecer; y así sucesivamente con las tres negaciones (Juan, 18, 27).

Durante la Edad Media, el gallo fue un símbolo cristiano cuya importancia se medía por su localización en las veletas sobre las torres y cimborrios catedralicios. Se consideraba alegórico no solo de vigilancia sino de resurrección, en el sentido de dar primacía al espíritu, de estar despierto y saludar al sol que es Cristo, aún antes de su salida por el Oriente, a fin de acceder a la eternidad[115]. En el arte se representa al gallo y especialmente a las gallinas en escenas de la vida doméstica de Jesús, por ejemplo, en el pesebre cerca del Niño recién nacido; a veces, como ocurre frecuentemente en la pintura virreinal surandina, se le ofrece un canasto con huevos, en señal de vida y resurrección. Y para la representación del gallo se prefiere el dramático episodio del arrepentimiento de Pedro que derrama lágrimas tras la falta cometida.

113 *Phys. Griego.* En: *op. cit.*, p. 160.
114 Schenone, *op. cit.*, T. I, p. 330.
115 Cirlot, *op. cit.*, p. 213.



Pavo
(Meleagris gallopavo)

El pavo real, por su belleza y la exhibición de su plumaje multicolor en el macho, en el arte cristiano es a la vez símbolo de vanidad y de soberbia, así como de inmortalidad. Su cola, considerada la unión de todos los colores, tenía un significado de totalidad. Entre los romanos era el signo de consagración de las princesas, como el águila lo era el de los césares[116].

El pavo americano o guajolote, originario de México, era en las culturas precolombinas un ave benéfica, de connotaciones religiosas y en ciertas ocasiones, de consumo. No obstante, en ciertos contextos el significado negativo del pavo real puede conferirse al pavo americano, como ocurre en la pintura cusqueña de comienzos del siglo XVIII en el contexto de la tela "Las tentaciones de San Antonio Abad".

Loro *(Psittacidae)*, Colibrí *(Trochilinae)*

Para gran parte de las culturas, las aves son símbolos de espiritualidad. Se compara al alma que sale de cuerpo en el momento de la muerte con un pájaro que emprende el vuelo –poder ascensional–, aunque no se implica un juicio positivo sobre ella. También los pájaros se han considerado mensajeros y emisarios de los dioses[117].

Las culturas precolombinas de los Andes no escapan a esta idea espiritual de los pájaros y, aún más, los consideran seres parlantes y augures. El Antisuyo, la parte oriental y selvática del imperio inca, estaba habitada por míticas creaturas como la serpiente Amaru, por monos –hombres de la primera humanidad transformados– y por pájaros fantásticos como los loros, que tenían el don del habla y que se consideraban poseedores de poderes supranaturales[118]. Los doctrineros difunden la imagen del cielo como un jardín poblado de árboles con flores, frutos y pájaros posados en sus ramas, que se equiparan así a seres ascensionales, angélicos. Este mensaje se refuerza con la idea de que los pájaros son portadores de la voz de Dios, como señala la paloma del Espíritu Santo presente en la Anunciación del Ángel a María y en la Trinidad.

116 Cirlot, *op. cit.*, p. 356.

117 Cirlot, *op. cit.*, pp. 350-352.

118 Gisbert, Teresa, *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina.* Plural Editores, La Paz, 1999, p. 152.

Este mensaje fue explícitamente formulado en tiempos del Papa Sixto V por el cardenal Giulio Sartorio de Santa Severina en su libro *De Angelis Generatium*, donde se sitúa a las aves junto a los ángeles[119].

Estas nociones orientan la pintura cusqueña, donde pájaros multicolores anidan sobre las ramas de los árboles en escenas de la vida de Jesús y la Virgen o se posan junto a los santos. Se reiteraba así la sacralización de ciertos pájaros por las culturas precolombinas de las tierras altas de los Andes, como el famoso pájaro Indi, al cual Pedro Sarmiento de Gamboa atribuye mágicos poderes, entre ellos, predecir la llegada de los españoles. Lo refuerza el cronista Alonso Ramos Gavilán, al señalar que, estando en el Cusco los indígenas dedicados a sus rituales y sacrificios en el lugar donde hoy está la Iglesia Mayor –Catedral–, un pájaro de varios colores nunca visto se posó sobre el techo y les arengó anunciando que tales ceremonias se acabarían[120].

Los pájaros representados en las telas expuestas de la colección Gandarillas no corresponden a una especie precisa. Son multicolores, como los que describe Ramos Gavilán, y visualmente constituyen una mezcla de varias especies, como el loro y el colibrí. Ambas aves tenían connotaciones de poder religioso y político en Los Andes precolombinos, y sus plumas constituían el más preciado adorno de los mantos y tocados de sus autoridades. En la *Iconología* de Cesare Ripa la representación de América está ataviada de ese modo, con cintillo y manto de plumas[121].

Por la velocidad de su vuelo, brillo de su plumaje, aparición y desaparición según las estaciones, el colibrí o picaflor en los Andes del Sur se consideró mensajero, guardián del tiempo y signo de la resurrección. Parece morir en las noches frías, pero vuelve a la vida de nuevo al amanecer.

El guacamayo, de la familia de los loros y papagayos, que incluye a las cacatúas, cotorras y formas afines de América, ha sido objeto de una simbología diferente en Europa y América.

En la Edad Media, el papagayo, conocido ya en la Antiguedad y que se difundió en Europa con los cruzados desde Turquía y el Oriente, poseía un significado erótico-mágico relacionado con sus facultades de imitar el habla humana y por ello servir de comunicación entre los amantes y dar respuesta a sus inquietudes amorosas o sexuales. Visualmente era muy apreciado en las cortes por la belleza y colorido de su plumaje, como elemento de distracción y placer, y por su habilidad para decir palabras y dichos jocosos. Su valor lúdico y estético se aparejaba al económico, pues solo personas con medios podían adquirirlos, ya que se traían desde remotos

119 Gisbert, op. cit., pp. 152-153.
120 Gisbert, op. cit., pp. 153-154.
121 Ripa, Icología, vol II, cit., pp. 107-108.

lugares del Oriente, incluso de la India, en caravanas que atravesaban desiertos y mares, por lo que probablemente escasos ejemplares llegaban a destino[122].

Los guacamayos, loros y otros miembros de la familia *Psittacidae* son símbolos celestes y se asocian al astro divino, el sol, como sus anunciadores. De ahí que también hayan devenido animales relacionados con el ejercicio del poder y en épocas ancestrales jugaron el rol de emblemas de un clan[123].

Pez
(Piscis)

La simbología del pez engloba diferentes significados en distintas culturas, y está frecuentemente ligado a lo espiritual[124]. En el cristianismo, desde sus comienzos es un signo cristológico fundamental que remonta a la Biblia y a los evangelios, donde la referencia no sólo es numerosa sino rica en significados como sanación, redención y multiplicación. Creados en el día quinto, lo mismo que los pájaros del aire con quienes están vinculados (Gen. 1,20-23), los que tienen aletas y escamas se pueden comer, tanto los de mar como los de río; mientras los que caminan por el agua en vez de nadar como los mariscos son impuros (Lv. 11,9-12; Dt. 14, 9-10). Entre los peces simbólicos del Antiguo Testamento está el gran cetáceo de Jonás y el buen pez de Tobías, que sirve para expulsar demonios posesivos como Asmodeo, y curar enfermedades. En el Nuevo Testamento son abundantes las referencias a peces y la pesca en el mar de Galilea; Jesús multiplica los panes y los peces, suceso relatado por los cuatro evangelistas que describen la primera, en que cinco mil hombres son alimentados con cinco panes y dos peces (Marcos, 6, 35-43); San Mateo y San Marcos relatan además la segunda multiplicación en que cuatro mil hombres se alimentan de siete panes y “unos pocos pescados”. También Jesús da peces de comida a los siete discípulos cuando se les aparece (Jn. 21,9).

El pez simbólico era familiar para los cristianos hacia el siglo II y se lo representaba en el arte de las Catacumbas, pero su popularidad entre los cristianos se debió principalmente, al parecer, al famoso acróstico compuesto por las letras iniciales de cinco palabras griegas que forman el término pez (*Ichthys*), que describen breve pero claramente el carácter de Jesucristo y su aspiración de rescatar y

122 Del Río Riande, María Gimena: Raposo, Claudia, *Aves en los cancioneros: zoohistoria, simbología y funcionalidad del papagayo en la lírica peninsular entre los siglos XIII y XV.* https://www.aacademica.org/gimena.delrio.riande/120.pdf.

123 De la Garza, Mercedes, *El simbolismo de los loros en el mundo indígena mesoamericano.* https://www.revistadelauniversidad.mx/articles-files/83ac66b4-84a9-460c-b27c-49a6d5fed32b.

124 Cirlot, *op. cit.*, p. 360.

renovar a los creyentes: *Iesous Christos Theou Yios Soter*, es decir, Jesús, Cristo, Hijo de Dios, Salvador[125].

El arte barroco retoma el motivo del pez en varias escenas del Antiguo y Nuevo Testamento, y en el sur andino la sorprendente multiplicación de las figuras angélicas en series durante los siglos XVII y XVIII trae la representación de San Rafael junto al pez sanador, donde se muestra el episodio bíblico de Tobías relativo a la ceguera, considerada en la Antigüedad una dolencia incurable y como tal, castigo divino. En el Libro veterotestamentario de Tobías consta un caso de ceguera por cataratas a causa de vejez. Cuando por fin Tobías se aproximaba a Nínive, donde sus padres, Ana y Tobit, le esperaban con ansiedad, el Arcángel le dijo: "Estoy seguro de que tu padre recobrará la vista. Úntale los ojos con la hiel del pez; al escocerle se frotará, se desprenderán las manchas blancas y verá". En esta ocasión, Dios obró el milagro a través del arcángel Rafael –cuyo nombre significa "Medicina de Dios"– y de la hiel de un pez que Tobías había pescado en el Tigris (Tb. 6-10, 1-31), pues era uno de los remedios tópicos más usados en la Antigüedad para todo tipo de enfermedades y para las cataratas, conocidas como "mancha blanca".

En el mundo andino, y en particular en las tierras de Charcas cercanas al lago Titicaca, donde se pintaron algunas de las series angélicas, los peces estaban ligados a antiguos mitos como el de Tunupa, las sirenas Quesintu y Umantu, peces del lago, y el ídolo de Copacabana transformado en la Virgen de esta advocación[126]. Especies oriundas del lago como las bogas pudieran servir de inspiración al artista que representa al Arcángel San Rafael con el pez sanador en su mano.

Delfín
(Delphinidae)

Es un animal alegórico de la salvación, en virtud de ancestrales leyendas que lo consideraron amigo del hombre. Su figura se asocia a la del áncora, otro signo de salvación. Los antiguos los consideraban el animal más veloz, de ahí que cuando se relaciona con el áncora signifique detención, es decir, prudencia. En ocasiones el delfín se muestra en pareja, colocado verticalmente en el mismo sentido o en el inverso; representa así la bilateralidad y la simetría compositiva[127].

125 https://ec.aciprensa.com/wiki/Simbolismo_del_pez.
126 Gisbert, *Iconografía, cit*., pp.46-48.
127 Cirlot, *op. cit.*, p. 164.

Lagarto
(*Lacertilia*), camaleón (*Chamaeleonidae*) e iguana (*Iguana iguana*)

Aunque en la tradición cristiana el lagarto y el camaleón pertenecen al grupo de los reptiles considerados animales inferiores, el bestiario medieval los conceptúa dotados de inusuales propiedades. El lagarto se considera un animal solar que, cuando envejece y queda ciego, en virtud de su excelente naturaleza busca un muro orientado al levante y cuando sale el sol regenera sus ojos. La lección moral del lagarto es que si el hombre lleva el vestido del hombre viejo y los ojos de su corazón están nublados, debe buscar, como el lagarto, el sol naciente de la justicia, Cristo nuestro Señor, quien abrirá los ojos de su corazón[128]. Por tanto, el lagarto es signo de regeneración espiritual.

Al camaleón, por su parte, se le asigna una naturaleza “tremendamente prodigiosa” como señala Brunetto, pues su color es tan cambiante que cuando toca alguna cosa toma el color de ésta; además se cree en la época medieval, que no come ni bebe cosa alguna y solo vive del aire que respira, por lo cual dice el *Bestiaris I*, representaría a las gentes prudentes, cuyo entendimiento no está en las cosas terrenales sino en la voluntad de estar junto al Padre en el Paraíso Glorioso[129].

En las culturas precolombinas de los Andes del Sur, lagartos e iguanas fueron animales totémicos, que muestran el lado bueno de los reptiles, su avenencia a los ritmos solares; son augures y protegen, en particular al ganado y a los humanos, de las serpientes. Ya a finales del Barroco y comienzos de la República se transforman en animales identitarios de las nuevas tierras americanas y de los diferentes paisajes que habitan, selvas o territorios templados y soleados. Por eso se representan en las artes aplicadas, en platería, ebanistería, madera y hueso o talabartería en cuero.

128 *Phs Griego*. En: Malaxecheverría, *op. cit.*, pp. 109-110.
129 *Bestiaris I*. En: Malaxechaverría, *op. cit.*, pp. 167-168.

Serpiente
(Serpentes)

La serpiente es uno de los animales preferidos por el simbolismo. Se la ha considerado en Occidente cristiano emblemática de la energía negativa, aunque es positiva en otras culturas, de ahí la ambivalencia y multiplicidad de significaciones de este singular animal. Su aspecto enigmático cautivó a los pueblos antiguos. Estaba ligada a lo primordial, lo inferior, el mal, la astucia o la sabiduría. Su avance reptante, de movimientos ondulados, su analogía a raíces y ramas, lengua amenazante, silbidos y agresividad en el enlazamiento y muerte de sus víctimas, la convirtieron en un animal peligroso y repulsivo. Sin embargo, el hecho de mudar de piel la transformó en símbolo de inmortalidad, y el que tome una posición circular le da una connotación cósmica que adquiere valor de totalidad asociada a elementos como el árbol, principio masculino, en contraposición a su condición femenina, como aparece en el libro del Génesis. El árbol y la serpiente prefigurarían míticamente a Adán y Eva, dualismo que adquiere connotaciones éticas; el árbol de la vida amenazado por la serpiente, principio del mal, origen de toda perversión y subsecuente muerte del alma que se transmite a Eva, la mujer, en el Paraíso[130]. Por eso la primera imagen del Diablo en la iconografía cristiana fue la serpiente del Edén; a través de Eva, es la serpiente la que tienta a Adán y ambos incurren en la caída, pérdida de su inocencia y condición de pureza originaria (Gen. 3, 1-17). Sólo la Virgen María, Nueva Eva, Inmaculada, sin pecado concebida, rescata a la mujer y también al hombre, a través de su Hijo, abriendo la posibilidad de la vida eterna. En tal calidad vence a la serpiente, motivo de la caída en el Paraíso, y a la serpiente–dragón, como la mujer encinta a punto de dar a luz, que describe San Juan en el Apocalipsis (Ap. 12, 1-16; 13, 1-7).

En el arte románico la serpiente se asocia a la lujuria. El *Bestiario Toscano* cuenta que el áspid guarda el árbol del bálsamo. La única forma de burlarlo es adormeciéndolo con música, pero esta serpiente es astuta y se tapa los oídos (uno con la cola y otro contra el suelo) para evitarlo. Así son los hombres que no escuchan la palabra divina y prefieren las riquezas terrenales. Sin embargo, en la vida de la serpiente se pueden encontrar algunos ejemplos positivos para el cristiano. Esta ambivalencia de significados es evidente en el *Fisiólogo*. Esto puede tener su origen en la visión de San Juan (Ap. 16,13).

En las culturas precolombinas de Mesoamérica, Mexica, Azteca y Teotihuacana, la serpiente emplumada *Quetzalcóatl,* conocida en la zona maya como *Kukuxklán,* era un símbolo andrógino representativo de la lucha de los principios antagónicos, cielo y tierra, vida y muerte, mundo superior e inferior.

130 Cirlot, *op. cit.*, pp. 409-410.

En los Andes del Sur, en particular entre los incas, *Amaru*, serpiente en quechua, era una mítica y gigantesca culebra alada con cabeza de llama, hocico rojizo y cola de pez; entre los aimara se la denominaba *Katari*. Esta deidad simboliza el agua que corre por los canales de irrigación, ríos y vertientes que hacen posible la agricultura. Las escamas de *Amaru* contendrían también según la creencia tradicional, signos por descifrar.

Amaru o *Katari* alude, asimismo, a las exhalaciones o rayos que caen del cielo, considerados fertilizadores de la tierra. En las culturas del sur andino, *Amaru* tenía pues un simbolismo amplio que atraviesa elementos y ámbitos: agua, rayo, fuerza, continuidad, cosmos, totalidad[131]. Más al sur, *Trentren Vilu* y *Caicai Vilu* son gigantescas serpientes de la leyenda del diluvio en la mitología mapuche.

Dragón
(Draco)

El dragón (del latín *draco*, y este del griego δράκων, *drákon*, 'serpiente') es un ser mitológico que se presenta con diferentes formas y simbolismos en las culturas a través del orbe. Símbolo del mal, habitante del infierno y de las tenebrosas profundidades, San Juan en el Apocalipsis describe a Satanás como "un dragón color de fuego, con siete cabezas y diez cuernos" (Ap.12, 3). El dragón tiene como servidores a dos "bestias" (Ap. 16, 13), lo que revela la influencia de las visiones del profeta Daniel. En el arte cristiano se representa al dragón vencido por San Miguel, San Jorge, San Marcelo, San León "el Grande" y Santa Margarita de Antioquía, entre otros santos. De este modo, se muestra emblemáticamente la lucha constante entre el bien y el mal. El dragón más usual del arte románico es una serpiente sin alas ni patas o un pájaro con cola de lagarto. El dragón gótico puede tener alas membranosas –de murciélago– y una cresta dentada. Es frecuente en los romances medievales la lucha entre un caballero y un dragón u otro tipo de monstruo, y algunas ilustraciones representan el combate del dragón con el elefante, donde este último deviene símbolo de la castidad.

Según el *Bestiario de Cambridge*, el dragón es la mayor de todas las serpientes y de todos los seres vivos que hay sobre la tierra, como el demonio es el más enorme de todos los reptiles. Tiene cresta, boca pequeña y un estrecho gaznate a través del cual toma aliento o saca la lengua. Su fuerza no está en los dientes sino en su cola, y a pesar de que destila veneno, no necesita de éste para matar si se enrosca sobre su víctima, que muere por asfixia. Como demonio, sale de su guarida lanzándose al espacio, y el aire en torno a él se inflama, pues al elevarse desde las regiones inferiores se torna un ángel de luz y engaña a los necios con falsas esperanzas de gloria y de goce terrenal. Se dice que tiene una

131 https://pueblosoriginarios.com/sur/andina/inca/amaru.html

cresta o corona, porque es rey de la soberbia, y obstaculiza con sus nudos el sendero al Paraíso en cuyo camino yace escondido[132]. En un comienzo –señalan estos textos– el dragón era una serpiente enorme y de aspecto terrible; cuando alcanzó los treinta metros y los cien años de edad, pasó a llamarse dragón y como aterrorizara a los animales terrestres –los impulsos inconscientes según interpreta la simbología actual–, Dios lo arroja al mar abisal donde aumenta de tamaño excediendo los diez mil metros. Allí le nacen dos aletas, como a un pez, y sus movimientos causan enormes olas en el mar y un daño tal que Dios le envía la muerte. Si se come su corazón aumentará la valentía[133]. Serpientes y dragones pueblan ciertas escenas del arte virreinal, en particular de la pintura, donde figuran amenazantes, aunque ya vencidos, a los pies de la Inmaculada y en las escenas de tentación y lucha de los santos, y en los temas escatológicos del Infierno y el Juicio Final.

Mono

Desde las fábulas de Esopo a la Edad Media y el Barroco, el mono es un animal feo y vil, ligado a los instintos no controlados y, por ende, al pecado. Al ser en Europa una especie exótica, su posesión implicaba riqueza y vana ostentación. El contacto cultural con las civilizaciones precolombinas del Perú, que consideraban al mono un animal positivo y protector, provoca un cambio en el significado de este animal en las representaciones del arte virreinal, donde aparece como elemento de soporte y emblema de lo constructivo en la escultura, arquitectura y artes útiles. En época republicana, el mono pasa a ser un símbolo identitario de las áreas selváticas del sur andino.

132 *Cambridge*, Malaxechavería, *op. cit.*, p. 223.

133 Nuzhat, En: Malaxechavería, *op. cit.*, p. 224.

Animales totémicos, animales de caza; animales augures, monstruos híbridos; teriomorfismo, zoolatría; animales benéficos, animales inmundos; especies domesticadas, bestias salvajes; animales emblemáticos y simbólicos, híbridos; animales como marcas comerciales, equipos deportivos, programas televisivos; animales reales, fantásticos y representados, categorías todas que muestran las actitudes y valoración positiva –o negativa– de la fauna desde los orígenes de la humanidad hasta el presente.

Hoy la situación civilizatoria, tecnológica y ambiental por la que atraviesa nuestro planeta implica también la transformación de la mirada del hombre hacia los animales y los distintos ecosistemas donde se desarrolla la vida. A la vez, cuestiona prácticas ya habituales y muy difundidas como la caza de especies protegidas, ganadería y pesca industriales, experimentos con animales en laboratorios científicos y plantea la pregunta por la índole de la relación que une al hombre con el animal[134] y más ampliamente con la naturaleza. Se incrementa el debate entre antropocentrismo y biocentrismo, rebrota el concepto de "conciencia cósmica", obtiene victorias y derrotas el movimiento ecologista mundial, con los riesgos de polarización que le son inherentes. Se perfila una nueva ética ecológica que no puede empero dejar de ser humana, y más bien humanista, que implica la reflexión no sólo desde un punto de vista, sino multidisciplinaria y multifocalmente orientada, como señalan los expertos, hacia la búsqueda de un comportamiento responsable con la vida en todas sus formas y el medio ambiente.

La simbología, el arte, la zoohistoria, muestran la complejidad y riqueza de las relaciones en el desenvolvimiento conjunto del hombre y del animal a través de siglos y milenios, la multiplicidad de creencias, conocimientos y factores en juego, así como sus problemas que colaboran para establecer un balance realista y responsable capaz asumir como meta, a próximo y mediano plazo, la reconstrucción del equilibrio en el habitar entre el hombre y el universo entero.

134 Mosterín, Jesús; Riechmann, Jorge, *Animales y ciudadanos*, Editorial Talasa, Madrid, 1995.

Bibliografía citada

Aristóteles, *Investigación sobre los animales*. Introducción de Carlos García Gual, Editorial Gredos, Madrid, 1992.

Aristóteles, *Obra Biológica. De partibus animalium. De Motu animalium.* De incesu Animalium. Traducción del griego, Rosana Bartolomé, Introducción y notas, Alfredo Marcos. Editorial Luarna, Madrid, 2010.

Boardman, John, *El Arte Griego.* Ediciones Destino, Barcelona, 1996.

Cabanillas, Virgilio Freddy, "El bestiario del averno: sobre animales y demonios". *Alma Mater* ,1998; (15) : 19-36 UNMSM. Fondo Editorial http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/publicaciones/alma_mater/1998_n15/bestiario.htm

Cassirer, Ernest, *Filosofía de las formas simbólicas.* Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 1971, Vol. II.

Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de los Símbolos.* Editorial Labor, Barcelona, 1978.

Clottes. Jean; Lewis William, David, *Los chamanes de la prehistoria.* Editorial Ariel, Barcelona, 2001.

Cruz de Amenábar, Isabel, *Arte y Sociedad en Chile 1550-1650.* Ediciones Universidad Católica, Santiago, 1986.

Cruz de Amenábar, Isabel, *La fiesta: metamorfosis de lo cotidiano.* Ediciones Universidad Católica, Santiago, 1995.

Del Río Riande, María Gimena: Raposo, Claudia, "Aves en los cancioneros: zoohistoria, simbología y funcionalidad del papagayo en la lírica peninsular entre los siglos XIII y XV". https://www.aacademica.org/gimena.delrio.riande/120.pdf

De la Garza, Mercedes, "El simbolismo de los loros en el mundo indígena mesoamericano". https://www.revistadelauniversidad.mx/articles-files/83ac66b4-84a9-460c-b27c-49a6d5fed32b

Enciclopedia Católica "Animales en la Biblia". https://ec.aciprensa.com/wiki/Animales_en_la_Biblia

García Arranz, José Julio, "Un bestiario para celebrar. Fauna simbólica en la fiesta barroca en el Virreinato del Perú". https://www.semanticscholar.org/paper/Un-bestiario-para-celebrar%3A-fauna-simbólica-en-la-Arranz/aaec913d189c59f01d5a076a706c4a55b04365dd

Gault, Eleonora, "El Hombre y el animal en la Colombia Prehispánica. Estudio de una relación en la Orfebrería". *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino,* Vol. 17, N° 1, Santiago de Chile, 2012.

Gisbert, Teresa, *Iconografía y mitos indígenas en el arte.* Gisbert y Cía La Paz, 1980.

Hagen, Rose Marie; Werner, Rainier, *Egipto: Hombres-Dioses-Faraones.* Editorial Taschen, Colonia, Alemania, Madrid, 2005.

Hanisch, Walter, *Juan Ignacio Molina, sabio de su tiempo.* Ediciones Nihil Mihit, Santiago, MCMLXXVI.

Iñiguez Herrero, José Antonio, "Iconografía de la Trinidad en la Iglesia Latina", *SCRIPTA THEOLOGICA 30* (1998/2).

Leda, Giusepina, "Emblemas y configuraciones emblemáticas en la literatura religiosa y moral del siglo XVII". *AISO. Actas IV* (1996), https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/04/aiso_4_1_006.pdf

Lira, Claudia, "El animal en la cosmovisión indígena". *Aithesis* Nº 30, Instituto de Estética, Universidad Católica de Chile, Santiago, 1997.

Luis, Carlos, "Naturaleza, mitos, hermetismo y bestiario surrealista". *Investigación* Nº 1, Universidad Diego Portales, Santiago, 2009. http://revistalaboratorio.udp.cl/num1_2009_art2_luis/

Malaxechevería, Ignacio, (Ed.) *Bestiario Medieval.* Ediciones Siruela, Madrid, 2008.

Mesa, José de; Gisbert, Teresa, *Historia de la Pintura Cuzqueña,* Banco Wiese Ltdo, Lima, 1982, 2 T.

Mesa, José de; Gisbert, Teresa, *Holguín y la Pintura Virreinal en Bolivia,* Librería Editorial Juventud, La Paz, 1977.

Mínguez, Víctor (Ed). *Del libro de Emblemas a la ciudad simbólica*, Vol 2. Universitat Jaume I, Castellón de la Plana, Valencia España, 2000.

Moore, Charles B., "Entre los animales y lo divino. El alma, el bestiario y el barroco en los *Afectos Espirituales* de la madre Castillo (1672-1741)". *Dieciocho*, 36, 1, Spring, 2013.https://www.semanticscholar.org/paper/Entre-los-animales-y-lo-divino%3A-El-alma%2C-el-y-el-en-Moore/14502fc2b3a5f4d74c65e9f3fb8d2ce9490478fd

Morales Muñiz, Dolores Carmen, "El simbolismo animal en la cultura medieval". *Espacio tiempo y forma*. Serie III. *Historia Medieval,* 9, 1996. http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:ETFEE63E424-4813-5EB2-3EEA-17F5DC8A7F78/Documento.pdf

Mosterín, Jesús; Riechmann, Jorge, *Animales y ciudadanos*, Editorial Talasa, Madrid, 1995.

Morgado García, Arturo, "La visión del mundo animal en la España del siglo XVII: el bestiario de Covarrubias", *Cuadernos de Historia Moderna*, 2011, Nº 36.

Morgado García, Arturo, "Conocer a los animales: historia natural, colecconismo y mascotas en la edad moderna española" (2017). https://www.academia.edu/34559318

Poma de Ayala, Felipe Guamán, *Nueva Crónica y Buen Gobierno.* Siglo XXI Editores, México, 1980.

Rodríguez de La Flor, Fernando, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica.* Alianza Editorial, Madrid, 1995.

Rojas Mix, Miguel, *América Imaginaria.* Editorial Lumen, Barcelona, 1992.

Sequeiros, Leandro, "José de Acosta (1540-1600): fundador de la biogeografía en el siglo XVI en la América hispana". https://www.ugr.es/~mlamolda/galeria/biografia/jacosta.html#autor

Sanfuentes Olaya, "Europa y su percepción del Nuevo Mundo a través de las especies comestibles y los espacios americanos en el Siglo XVI". *Historia,* Vol 39, dic 2006.

Santiago, Sebastián, *Mensaje iconográfico del Arte Medieval,* Ediciones Encuentro, Madrid, 1996.

Schenone Héctor, *Iconografía del Arte Colonial. Los Santos.* Fundación Tarea, Buenos Aires T. II.

Schneider Norbert, *Naturaleza muerta,* Editorial Taschen, Colonia, Alemania, 2001, pp. 53 y ss.

Urdapilleeta Muñoz, Marco, "El bestiario medieval en las crónicas de Indias, siglos XV y XVI". *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos, Vol. 58*, 2014. https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1665857414701073

Wilkinson, Richard, *Magia y símbolo en el arte egipcio.* Editorial Alianza, Madrid, 2003.

http://americaindigena.com/16plantasyanimalessagrados.htm#n1

https://antiguaroma.com/animales-antigua-roma/

https://ec.aciprensa.com/wiki/Animales_en_el_arte_cristiano

http://www.filosofia.net/materiales/sofiafilia/hf/soff_11.html

http://www.historiayarte.net/a-animales-sagrados-antiguo-egipto.html

https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-paraiso-terrenal/02e833f3-a569-4006-be17-f12d4f1c2ea2

https://www.museodelprado.es/coleccion/obras-de-arte?search=animales&ordenarPor=pm:relevance

https://pueblosoriginarios.com/sur/andina/inca/amaru.html

https://www.rijksmuseum.nl/en/franspost

http://www.sld.cu/galerias/pdf/sitios/embriologia/historia5.pdf



Cristián Bonacic S.
Doctor of Philosophy. University of Oxford
Master of Science. University of Reading
Médico Veterinario. Universidad de Chile
Académico de la Facultad de Agronomía e Ingeniería Forestal.
Pontificia Universidad Católica de Chile.

La primera escultura que se conoce como expresión de la imaginación del hombre en el lejano oriente tiene casi 30.000 años y es precisamente la cabeza de un león. La fascinación del ser humano por los animales y la identificación simbólica de sus miedos, creencias, esperanzas y sueños se encuentra presente en todas las culturas del planeta y, por cierto, en Sudamérica.

El cristianismo tiene entre sus figuras más importantes símbolos de gran valor como el cordero, la paloma de la paz y los peces, todos representados en esta exposición. Así, en el relicario anónimo que probablemente representa San Rafael Arcángel aparece un pez en la mano de este ángel como símbolo de la abundancia y la esperanza. Del mismo modo, en el óleo de Santo Domingo de Guzmán se puede observar un perro mirando con detención al Santo. Este perro de raza, que por su fisionomía es propio de las cortes reales de Europa, se encuentra echado con un aspecto tranquilo y denota su admiración y respeto hacia el ángel. La presencia de una vaca mirando al niño Jesús es la representación de la adoración de los pastores al Niño recién nacido.

No es de extrañar que, en los tiempos de la colonia de la América profunda alrededor de las montañas que circundan el lago Titicaca, se haya creado una rica cultura y tradición artística donde se mezclaron los dos mundos. Por un lado, la tradición y el estilo proveniente de Europa con pinturas al óleo que tendían a evocar imágenes religiosas de un cristianismo de más de 1.500 años y por otro, los colores y las visiones de la antigua cultura incaica, más cercanas al uso del oro y colores propios de la tierra.

Es así como en esta exposición podemos disfrutar de algunas obras de arte provenientes de la escuela cusqueña, potosina, quiteña y cochabambina. Además, se presenta un relicario proveniente del alto Perú. Todas estas piezas mezclan la tradición artística de Europa inspirada en los siglos XVI-XVII y se funden con las tradiciones y cosmovisión altoandina heredera de la rica y avanzada civilización de Tiwanaku, que tiene su expresión final en el Imperio Inca. En todas estas obras, los animales y el entorno natural constituyen un atributo secundario a figuras religiosas tales como San Juan Bautista, San Francisco de Asís y la presentación de la Virgen María en el templo.

"Fabul"
Ridinger,
Johann Elias
1743
Aguafuerte
© Biblioteca
Nacional de
España

Estas obras de arte tienen diversas dimensiones, siendo la de mayor envergadura de 182 por 144 cm., que se estima fue producida entre el año 1690 y 1710. En ella se representa la huida a Egipto del niño Jesús junto a la Virgen María y San José (Mateo 2, 13-15). Éste pasaje de la historia de Jesús es sin lugar a dudas un momento que emociona por la fe ciega que tiene José al obedecer a los ángeles y partir sin preguntar nada a un mundo desconocido huyendo del peligro que enfrentaba Jesús. Esa relación entre huir a un mundo desconocido y la fe, también se puede ver en la huida de cientos de españoles al nuevo mundo en busca de tesoros y libertad, pero sin muchas certezas de su devenir. Los colonos europeos que llegaban a este nuevo mundo desconocido denominado América, tenían como acompañantes tan solo su espíritu aventurero y la fe católica que los cobijaba. Por ello, las expresiones artísticas relacionadas con la religiosidad se convertían en su nexo con las seguridades dejadas atrás en Europa y su identidad cultural acuñada desde su tierna infancia. No debemos olvidar que era prácticamente una tradición de toda familia en España, la de tener un hijo cura, otro militar y los demás en distintos oficios. La conquista de América por España y Portugal no se pueden separar de la profunda relación con los íconos religiosos del catolicismo, y ello se refleja en esta exposición.

Tal vez en la actualidad, olvidamos que mucha gente de buena voluntad vino a Sudamérica y que su quehacer no fue solamente la guerra y la conquista material. Existía en los misioneros y hombres de buena voluntad un afán por evangelizar que se ve reflejado en esta exposición y en la miríada de iglesias y capillas esparcidas por el gran altiplano Sudamericano.

La escuela de pintura cusqueña está inspirada en los grandes pintores el siglo XVI de Europa, muchos de ellos discípulos de grandes artistas como Miguel Ángel y otros grandes creadores de Italia y España. No obstante, hay una mezcla de estilos de influencia propia de la zona altoandina donde destaca Diego Quispe Tito. Esta escuela, con artesanos y pintores quechuas, mestizos y españoles, dedicaba gran parte de su trabajo a la representación de temas religiosos sin perspectiva y predominio de colores tierra, donde aparecían tanto animales domésticos como silvestres en el entorno de la figura religiosa predominante. Por ejemplo, una figura parecida a la cigüeña o garza se ven representadas en el óleo anónimo colectivo del último tercio del s. XIX de San Francisco de Asís.

Este santo, al que nos referiremos más adelante, sin lugar a dudas representa uno de los íconos de la religión católica más importantes cuando se trata de relacionar la misericordia de Dios con la protección de los animales. Así como San Isidro evoca a los agricultores y la llegada de la lluvia para producir alimentos, la figura de San Francisco de Asís lleva la misericordia de Dios y su piedad hacia la responsabilidad del ser humano de velar por el cuidado de los animales.

La abundancia de la flora y fauna en los ecosistemas amazónicos y andinos del territorio cusqueño, quiteño y cochabambino, llevaron a los artistas a pintar con

frugalidad, pero con estilo propio, ricos ornamentos florísticos y faunísticos junto a los símbolos católicos. Sin embargo, se tuvo especial cuidado en no resaltar a la flora y fauna más allá de lo justo, permitiendo la apreciación de la figura religiosa en todo su esplendor. La abundante flora y fauna que inspiraba a estos artistas aún se encuentra en múltiples obras de arte que se pueden visitar en la región altoandina de Perú y Bolivia. Destacan los grandes telares en la catedral del Cusco.

Al incluir pequeñas aves paseriformes y otras del tipo cazamoscas, se intenta dar una sensación de sonidos celestiales a las pinturas. Recordemos que la expresión artística de una pintura encierra la imaginación y los sentidos que despiertan las virtudes del artista, que se ven expresadas en sus pinturas, tallados y artefactos. Por ello, avecillas de colores rojizos que el artista imagina con sus cantos se ven plasmados como un homenaje al Santo o figura religiosa que destaca la obra de arte en particular.

Como elemento inesperado se asoma la cabeza de un jabalí, pero por cierto no podía estar en otra obra que no fuese aquella dedicada a San Antonio Abad, que se cuenta junto a San Francisco de Asís como los santos que se despojaron de todo bien material y vivieron una vida ascética y en oración. El jabalí, en este caso representa el agradecimiento de la madre de jabatos ciegos que San Antonio curó de su mal y la madre lo acompañó durante su larga vida. San Antonio Abad murió cerca del Mar Rojo a los 105 años, habiendo sido férreo defensor de la Santísima Trinidad y figura inspiradora del Ser Monje y patrono de los animales domésticos.

En esta exposición tenemos la oportunidad de apreciar a dos santos que inspiran la relación del ser humano con el ser no humano; animales domésticos y silvestres. Llama la atención la suplantación de la fauna doméstica y silvestre de Sudamérica, la que está ausente en todos los cuadros. Junto con la Conquista se produjo la suplantación de los animales locales por los traídos desde Europa. Es así como la oveja y la cabra reemplazan a la llama y alpaca. El caballo se transforma en el medio de transporte que los nativos de Sudamérica temen tanto como le temen al jinete con armadura. Claro que hay que hacer la excepción de los pueblos del Sur de Chile de la nación mapuche y los tehuelches, que pronto se transformaron en hábiles jinetes y fueron capaces de construir un imperio ganadero en la Patagonia de Argentina. Los mapuches que dominaron a los tehuelches desarrollaron una rica cultura tomando la artesanía en plata como una muestra de estatus social.

La muestra incluye el s. XIX con la imagen de San Francisco de Asís, santo que emociona a los amantes de la naturaleza y los animales por su prédica e historia de vida. Es el patrono de los Médicos Veterinarios e inspirador del amor incondicional a "nuestros hermanos menores", los animales. Ad portas de recibir la primera generación de Médicos Veterinarios en la Pontificia Universidad Católica de Chile, esta exposición sirve como una antesala al nuevo desafío que nuestra Universidad emprende el próximo año.

Catalogación y descripción de obras

Isabel Cruz de Amenábar



“Inmaculada Concepción con San Francisco de Asís y Santo Domingo de Guzmán”

Gaspar Miguel de Berrío (Potosí, Audiencia de Charcas, Bolivia, c. 1706 - c. 1762).
Siglo XVIII, segundo tercio.
Óleo sobre papel, brocateado de pan de oro.

Esta obra del destacado pintor potosino se aparta de los modelos cusqueños de la Inmaculada y se acerca en su composición a una desconocida estampa devota, que el artista traduce en una refinada figura de ondeados perfiles, con detalles rococó. María destaca sobre un fondo luminoso perlado, en actitud orante y con los ojos bajos; viste ropajes brocateados de oro, y deja ver sus pies calzados con sandalias bajo el ruedo de la túnica. Posados sobre el mundo en forma de esfera azul y sobre la luna en cuarto creciente, estos aplastan de modo bien visible a la serpiente, símbolo de la caída de Eva y Adán. En la parte superior del cuadro, dos grupos de querubines la adoran; y en la zona media un par de ángeles agitan sus incensarios en honor a Ella. A sus pies, de rodillas y en actitud de adoración, San Francisco de Asís y de Santo Domingo de Guzmán reflejan la conciliación de estas dos órdenes –divididas por largos siglos acerca del tema inmaculista– en la aceptación común de la doctrina. Enfrente de cada uno sus símbolos iconográficos: el emblema de la iglesia compartido por ambos fundadores; la cruz, la herida en el pecho, la garza y la azucena de San Francisco, la estrella en la frente y el can con la tea de Santo Domingo. Los tres animales: la garza, emblema de la prudencia, sencillez y perseverancia de San Francisco; el perro con la tea encendida en el hocico, representación de la fidelidad de Santo Domingo de Guzmán a la Iglesia, y del fuego de su palabra, como fundador de una orden de predicadores; y la serpiente vencida por la pureza de María forman un trío en que los dos animales benéficos colaboran con la Virgen en su triunfo contra los maléficos poderes de la serpiente signo del demonio.

“Presentación de la Virgen María niña al templo”

Pintor cusqueño no identificado.
Siglo XVIII, segundo tercio.
Óleo sobre tela, brocateado de pan de oro.

El episodio de la presentación de la Virgen María niña al templo de Jerusalén, por San Joaquín y Santa Ana, no está en ninguno de los cuatro evangelios, pero sí en uno de los apócrifos, el “protoevangelio de Santiago”. Fue difundido en la Pintura Virreinal mediante la estampa homónima, parte de una serie sobre la Vida de la Virgen, publicada en Amberes en 1613, según dibujo de Ioannes Stradanus grabado por Adrien Collaert.

Junto a sus padres, la pequeña María vestida como Inmaculada, de túnica blanca y manto azul brocateados de oro, accede por las escaleras del edificio, del cual sólo se representa el acceso, con su mano izquierda extendida al encuentro del sacerdote quien a su vez tiende la suya para recibirla. Tras él, un acólito levanta un alto portavelas de plata y candela encendida, prestando solemnidad a la ceremonia. De pie sobre un suelo embaldosado, Santa Ana con velo sobre su cabeza presenta con la mano izquierda a su hija; a su derecha simbólica, concentrado en oración, se encuentra San Joaquín, con barba canosa. Un fondo de paisaje montañoso azulado a la flamenca, a la izquierda de la composición, forma contraste cromático con la tonalidad cálida de la escena, donde sobre un frondoso árbol se posan dos pájaros, un loro de multicolor plumaje y un ave roja de ala blanca, como signos de renovación, buen augurio, sabiduría y espiritualidad. En la esquina inferior derecha de la composición una mujer reclinada contempla, desde abajo y con asombro, la escena.





“Adoración de los pastores al Niño recién nacido”

Pintor cusqueño no identificado.
Siglo XVIII, segundo tercio.
Óleo sobre tela, brocateado de pan de oro.

En Cusco, desde el primer tercio del siglo XVIII, la escena de la “Adoración de los pastores”, que busca la recepción de esta temática por parte de los estratos humildes de la sociedad, cobra gran popularidad y un acento local, según muestra este óleo con brocateado de pan de oro. En el ámbito nocturno relatado por San Lucas, Cristo desnudo sobre la blanca sabanilla, en un humilde colchón de paja, desde su Nacimiento se simboliza como luz espiritual –según las revelaciones a Santa Brígida en el siglo XIV– que rasga las tinieblas para iluminar al mundo y a todos los hombres. En dorado rompimiento de gloria, un ángel con túnica roja y alas desplegadas –sostienen algunos teólogos y tratadistas que sería Gabriel– porta la filacteria con la buena nueva: *Gloria in exselsis Deo*. La veneración de sus padres, que relatan los evangelios apócrifos, se expresa en sus actitudes recogidas y orantes, intesificadas por la ingenuidad de los rostros. Dos pastores y una morena pastora, mestiza o indígena, reflejan en el número tres establecido por la ortodoxia estricta la perfecta simetría que se busca con los tres Reyes Magos. Acompañan a la Sagrada Familia entregándoles sus modestas ofrendas: cestos con frutas y huevos, emblemas de vida, renovación y primor; y un par de gallinas que aluden al amor de Cristo por los hombres, que compara con la solicitud de una gallina por sus polluelos.





“Huida a Egipto”

Pintor cusqueño no identificado, seguidor de Juan Espinosa de los Monteros (activo 1638-1669) y José Espinoza de los Monteros (activo 1682-1688).

Siglo XVII, tercer tercio.

Óleo sobre tela, brocateado de pan de oro.

Solo el evangelista San Mateo narra el tema de la Huida a Egipto de la Sagrada familia, por la persecución de Herodes al Niño, que se sigue en esta tela realizada hacia finales del siglo XVII por un seguidor de los pintores Espinoza de los Monteros. La escena se desarrolla bajo un cielo tempestuoso y arremolinado con una oscura nube en diagonal, que cruza la composición, señalando el arduo camino del exilio, pero a la vez, la guía y el aliento espiritual de cuatro querubines y una bandada de pájaros que en número de nueve se despliegan en pleno vuelo. El paisaje, empero, es feraz y arbolado, con un río que lo atraviesa y en el fondo, a la izquierda, al modo de la pintura flamenca, y con una tonalidad fría y azulada, una ciudad en lo alto, que podría ser la Jerusalén Celestial. Transita la Virgen María con el Niño en sus brazos sobre el simbólico burro, animal de carga y cabalgadura fundamental en Palestina en tiempos de Jesús, emblema de paciencia y humildad; San José de pie y con cayado, sostiene en su mano izquierda una cuerda de la que lleva amarrado un buey, asimismo animal de carga y de tiro, emblema de trabajo abnegación y sacrificio. Junto a ellos, a la derecha del espectador, los acompaña un ángel guía.



“Retorno de la Sagrada Familia desde Egipto”

Pintor cusqueño no identificado.
Siglo XVIII, primer tercio.
Óleo sobre tela.

El evangelio de San Lucas es el que refiere brevemente el término de la estadía de la Sagrada Familia en Egipto y su regreso a Judea, motivo del que la pintura virreinal ha otorgado una versión de encantadora sencillez y cotidianidad. La obra está compuesta a partir de la utilización del grabado del mismo tema ejecutado en Amberes por Lucas Vorstermann, inspirado a su vez en una pintura homónima de Rubens en el Wadsworth Atheneneum de Connecticut, Estados Unidos, estampa que circuló ampliamente por Hispanoamérica y el Virreinato del Perú durante los siglos XVII y XVIII. María, vestida de peregrina en tricolor rojo azul y blanco, con sombrero y pañoleta, José de ocre y café y el Niño de túnica roja y descalzo, atraviesan un bosque con el suelo florecido. Dos palmeras –especie que en ocasiones se aplica como emblema de las tierras americanas– y árboles repletos de pájaros asimismo tricolores –aunque sin una especie definida, similares a loros o a colibríes– portan su simbolismo de seres celestes, espirituales y paradisíacos, a la vez que dotados, como los ángeles de mágicos poderes. Completa la escena otro animal simbólico de la Huida y el retorno de Egipto, el burro a la derecha, con sus alforjas, sostenido con una cuerda por José, que con paciencia y eficacia sirve de transporte y animal de carga a la Sagrada Familia en su exilio.





“Sagrada Familia con Santísima Trinidad”

Pintor quiteño no identificado.
Siglo XVIII, segundo tercio.
Óleo sobre tela, brocateado de pan de oro.

Cuadro que en un barroco efecto de trampantojo o *trompe l'oeil* representa una pintura con su marco rococó recortado y con medallones pintados en las cuatro esquinas. Su temática es la Sagrada Familia con la Trinidad Celeste o doble Trinidad y escenas de la Vida de San José. La composición se inspira en la estampa del grabador flamenco Schelte Adams Bolswert, según Gerard Seghers, “La doble Trinidad”, de 1630, basada en la obra de Pedro Pablo Rubens, clave en el desarrollo de esta iconografía de la infancia de Cristo en el Sur andino, donde la figura de Cristo Niño es el elemento articulador. La tradición iconográfica sobre la Sagrada Familia, que retorna de Egipto protegida por Dios Padre y el Espíritu Santo, ha cobrado significación en la pintura a partir del Renacimiento y especialmente del Barroco. En la zona superior se despliega aquí la Trinidad celestial en medio de un rompimiento de gloria con Dios Padre bendiciendo y bajo Él, el Espíritu Santo en forma de paloma aureolada de luz. Ello había conllevado, para ciertos teólogos americanos del siglo XVII, el riesgo de reavivar el culto a los animales entre la población aborigen y, por ende, la idolatría. No obstante, la pintura sigue las prescripciones del Concilio de Trento que prohíbe su representación como tres personas idénticas, cual era frecuente en la Edad Media. Es clave en esta barroca iconografía la figura teológica y visual de la paloma, ave representativa del amor espiritual y del alma, y que une también a las dos trinidades. Si María recibe de su Hijo la dignidad que le otorga el Padre, San José la recibe, como padre, del Espíritu Santo –que es el amor entre el Padre y el Hijo–. En la zona inferior del cuadro, la Trinidad terrenal, situada horizontalmente y compuesta por la Sagrada Familia: María, el Niño Jesús y José vestidos con sus colores simbólicos, transitan sobre un campo florecido de luminosas lejanías. En los ángulos los cuatro medallones representan: el superior izquierdo, la Natividad; superior derecho, la Huida a Egipto; inferior izquierdo, el Taller de San José; e inferior derecho, la Muerte de San José.

“Virgen coronada con San Juan Bautista y San Isidro Labrador”

Pintor cusqueño no identificado.
Siglo XVIII, segundo tercio.
Óleo sobre tela.

Es infrecuente la iconografía de esta pintura pues se representa a María coronada, con aureola de doce estrellas, rico traje floreado y las manos abiertas como la Inmaculada o la Asunción, aunque carente de otros atributos que la singularizan en estas composiciones. Se trataría, por tanto, de una imagen devocional mandada a hacer por un fiel que busca aunar en la obra fervor mariano y veneración a San Juan Bautista y San Isidro Labrador que acompañan a María a sus pies. A la izquierda de la composición el precursor de Cristo viste su manto de piel que deja el hombro derecho al descubierto, lleva el místico cordero sacrificial sobre un libro, como es frecuente en sus representaciones y un cayado en forma de cruz con filacteria ilegible. A la derecha, San Isidro Labrador, vestido de campesino, muestra en la derecha un haz de espigas y en la izquierda una aguijada para estimular a los bueyes, aludidos aquí en su mansedumbre y docilidad.





“San Juan Bautista con el cordero”

Pintor cusqueño, no identificado seguidor de Mauricio García (activo entre 1747 y 1760).

Siglo XVIII, segundo tercio.

Óleo sobre tela.

Esta obra, correspondiente a la etapa de la pintura cusqueña de producción en serie para la exportación, se relaciona por el estereotipo en la figura de San Juan Bautista y la técnica somera, al taller del pintor Mauricio García, uno de los más prolíficos del siglo XVIII en la antigua capital incaica, aunque la abundancia y rapidez de ejecución van aquí en desmedro de la calidad. San Juan Bautista se muestra de cuerpo entero, con gran manto rojo alusivo a su martirio, que deja su hombro derecho al descubierto en su calidad de ermitaño, sosteniendo en su mano izquierda, sobre un libro, al simbólico cordero como víctima sacrificial de la nueva y antigua alianza, según la frase del Evangelio de San Juan –“he aquí el cordero de Dios que quita el pecado del mundo”–; en la diestra porta un báculo en forma de cruz con una filacteria y leyenda ilegible. Tras la figura, un campo florido, con lejanías a la flamenca, un río que es el Jordán y un par de arbustos con sendas aves de pecho rojo y alas ocre que simbólicamente dirigen su cabeza hacia lo alto.



“Santo Domingo de Guzmán”

Pintor de Charcas no identificado, seguidor de Francisco de Herrera y Velarde (activo en Potosí, Audiencia de Charcas, Bolivia, c. 1650 y 1660).

Siglo XVII, segundo tercio.

Óleo sobre tela.

El santo dominico más frecuente en las representaciones pictóricas del arte virreinal surandino y de este conjunto patrimonial es Santo Domingo de Guzmán, el fundador. Orden mendicante de predicadores fundada por el español Domingo de Guzmán en 1215, fueron los primeros en llegar al virreinato peruano en 1532. Emplean principalmente la palabra escrita y oral como método evangelizador, poniendo énfasis en el conocimiento y traducción de las lenguas nativas, instrumento fundamental para la difusión del conocimiento doctrinal. Esta tela sigue el canon compositivo de los santos de Zurbarán, con un punto de vista bajo, en pose de marcha, sobre fondo de paisaje y la figura ocupando gran parte de la superficie pictórica. Viste hábito blanco con esclavina y capucha negra, los colores de la orden, porta en su mano derecha el estandarte blanco y negro, en su pecho el rosario, cuyo rezo difunden los dominicos y en la izquierda, un libro y la azucena de la pureza. El perro a sus pies, en pelaje manchado también blanco y negro, es animal emblemático del santo, según la tradición por un sueño que tuvo su madre Juana de Aza antes de que Domingo naciera, y muestra una tea encendida en el hocico, en alusión al fuego de su palabra de predicador.



“San Francisco de Asís”

Pintor no identificado, Audiencia de Charcas.
Siglo XVIII, segundo tercio. Siglo XIX, primer tercio.
Óleo sobre lámina metálica.

Los franciscanos, arribados al Perú en 1542, destacan por su vocación misionera y por su apertura hacia los indígenas, a quienes involucran activamente en la labor artística, primero como colaboradores y luego como ejecutores, con reconocimiento de su dignidad. Llegan hasta los lugares más recónditos del virreinato, llevando la palabra cristiana más allá de los centros de enseñanza establecidos. En su magna empresa de “conquista espiritual”, las figuras del santo fundador y las series hagiográficas sobre su vida alcanzan dimensiones muy variadas, desde los formatos monumentales hasta casi miniaturas. Ésta de pequeño tamaño lo muestra con los estigmas de la Pasión de Cristo en sus manos, en la derecha una calavera, signo de la muerte y la fugacidad de los bienes terrenales y en la izquierda el crucifijo de la inmolación de Cristo por los hombres. Su figura delgada se recorta sobre un fondo de paisaje pantanoso –un humedal– junto a una garza, ave simbólica de sencillez, prudencia y perseverancia y, por ello, en analogía con las virtudes del Santo, con su pico cogido del cíngulo que cae de su cintura. El desconocido pintor de la audiencia de Charcas lo ha coloreado, así como sus patas, de rojo –signo de ardiente amor espiritual–.



"Santiago matamoros"

Pintor cusqueño no identificado.
Siglo XVIII, primer tercio.
Óleo sobre madera.

La iconografía tradicional de Santiago como caballero en la batalla de Clavijo, un episodio del enfrentamiento y triunfo hispano-cristiano sobre los árabes de religión musulmana ocurrido el año 844 durante el proceso de la Reconquista, es la que se plasma en esta obra de pequeño formato y acentuado simbolismo. El santo ataviado con túnica roja y arremolinado manto con ocre con reverso blanco y la cruz de Santiago, monta un albo caballo alborotado y blande en su mano derecha la espada y en la izquierda las riendas de su cabalgadura que ha derribado a un enemigo provisto de casco, daga y escudo que cae vencido a sus pies. Santiago, según la tradición, el primer apóstol en predicar el Evangelio a los habitantes de Hispania es un santo emblemático de la expansión religioso-militar e iconografía frecuente desde principios del siglo XVIII en las regiones de Cusco, el lago Titicaca y Chile, cuya capital se funda bajo su patronazgo. La complejidad del simbolismo del caballo reconoce en esta pintura su vinculación con la guerra; y sus atributos de velocidad han permitido asociar a este animal con el viento, el fuego y la luz, según ocurre con el blanco caballo de Santiago, asimilado en el simbolismo lumínico e ígneo con Illapa, el dios andino prehispánico del rayo y del trueno; en ocasiones, en lugar de matar moros, Santiago pasa a matar a los indígenas de estas tierras.

“San Antonio Abad vence las tentaciones del demonio”

Pintor cusqueño no identificado, cercano al “Maestro de San Antonio” (activo hacia principios del siglo XVIII).

Siglo XVIII, primer tercio.

Óleo sobre tela.

El fundador del monacato en Occidente durante el siglo IV, San Antonio Abad, se hace presente en esta tela como ermitaño, en una oquedad rocosa, aislada en medio del paisaje, con predominancia de los tonos ocres. En actitud de oración, frente a un libro abierto, se acompaña por una cruz de ramas y porta sobre su manto negro la cruz *tau* –por su forma de letra griega, uno de los símbolos de la orden de los Hospitalario de San Antonio que se funda para conmemorarlo en 1095–; báculo, un cerdo a sus pies y a su derecha un macho cabrío visto por sus ancas. Venerado en el Cusco y sus alrededores, bajo su patronazgo se había fundado allí en 1598 el Seminario que lleva su nombre, primero del continente americano, que formaba a los sacerdotes para la arquidiócesis de la ciudad y casi un siglo después, en 1692, se iniciaba en la antigua capital incaica la Universidad de San Antonio Abad. También una iglesia dedicada al santo, con un conjunto de pinturas sobre su vida, atribuido a un desconocido pintor, denominado el “Maestro de San Antonio”, recordaban su figura y servían de modelo a telas como ésta. Los dos animales que en este cuadro acompañan a San Antonio, el cerdo y el macho cabrío, tienen una simbología negativa, que se modifica en parte dentro del contexto iconográfico de la pintura. El cerdo encarna la simbolización de lo malo: los deseos impuros, la transformación de lo superior en inferior y la inmersión amoral en lo perverso. En el Medioevo, era considerado el animal más voluptuoso, por lo que se lo asoció a la lujuria. Por otra parte, el cerdo era en la Edad Media un animal que se destinaba a alimentar a los enfermos de los hospitales, especialmente los de la orden de los Hospitalarios de San Antonio; la gente soltaba cerdos por las eras, que cuidaban y alimentaban entre todos y para distinguirlos colocaban campanitas al cuello poniéndolos bajo el patrocinio del famoso ermitaño, San Antonio Abad, patrono de los animales. En las representaciones del anacoreta el cerdo no está dotado de un poder maléfico sino edificante y aleccionador, porque él trató a los vituperados cerdos y a los jabalíes, considerados bestias fieras y peligrosas, con delicadeza y cuidado e incluso usó la grasa de cerdo para curar enfermedades vasculares como el denominado “fuego de San Antonio”. El macho cabrío con rostro humano que está a la derecha simbólica de San Antonio visto por sus ancas, al huir conjurado por el santo, representa al demonio y a la enfermedad que éste apaga y cura.





Inmaculada apocalíptica

Escultor peruano no identificado.
Siglo XVIII, primer tercio.
Madera tallada, policromada y dorada.

La escultura virreinal peruana y quiteña muestran con frecuencia a la Inmaculada como mujer apocalíptica venciendo al demonio. María se presenta aquí de pie, con las manos juntas, en actitud de oración. Lleva el cabello suelto y ondulado que cae sobre la túnica y barroco manto de amplios y movidos pliegues, cubierto de pan de oro. Reposa sobre la luna con las puntas hacia abajo, es decir en cuarto menguante, nubes, seis querubines y como nueva Eva, aplasta simbólicamente bajo sus pies al demonio, no exactamente el monstruo apocalíptico, pero sí un híbrido con lengua de serpiente, cabeza y cuerpo de macho cabrío y cola helicoidal de dragón, animal inmundo y maldito.



Buey recostado perteneciente a un conjunto de la Natividad

Escultor quiteño no identificado.
Siglo XIX, segundo-tercer tercio.
Madera tallada y policromada, ojos de vidrio.

En Quito, principal centro escultórico de la América del Sur durante el periodo virreinal, las figuras de los pesebres y su cortejo de animales y personajes costumbristas continúan realizándose durante el siglo XIX. Así este buey, símbolo de sacrificio, humildad y servicio, y también animal solar que acompaña en su pesebre al nuevo astro, Jesús Salvador del Mundo, recostado como señal de sumisión, adquiere mayor realismo en manos de los talladores quiteños que observan crecientemente la realidad de los animales vivos. Lo muestra la posición de las patas, ancas y pliegues de la piel en los ijares y el cuello. El animal posa como si estuviera atento al Dios hecho hombre que tiene enfrente.



Burro recostado perteneciente a un conjunto de la Natividad

Escultor quiteño no identificado.
Siglo XIX, segundo-tercer tercio.
Madera tallada y policromada, ojos de vidrio.

Con el correr del tiempo y ya en el siglo XIX los talleres quiteños de escultura, tras elaborar y exportar desde Guayaquil a toda la América del Sur cientos de pesebres, han adquirido práctica y realismo en la ejecución de los animales como el burro, introducido y adaptado a las condiciones de esa geografía montañosa como la de Palestina. Recostado en señal de acatamiento a Jesús recién nacido, este animal solar, símbolo también de paciencia, perseverancia y trabajo, se muestra con mayor naturalismo en sus proporciones, posición contextura y claroscuros de su piel, así como en la actitud atenta con que se vela junto a Cristo, con sus ojos muy abiertos y las orejas enhiestas.

Virgen María con el Niño en la Huida a Egipto

Escultor de Huamanga, Ayacucho, no identificado.
Siglo XIX, primer tercio.
Piedra de Huamanga tallada, policromada y dorada.

El personaje de María con su Niño en la Huida a Egipto adquiere en manos de los escultores de Huamanga durante el siglo XIX un acento costumbrista y local. Ataviada con sombrero de ala corta y manto, entreabre su túnica ribeteada de pan de oro para dar el pecho a su hijo. Monta de lado, sobre un caballo, por la forma de sus patas, ancas y cola, pero su enjaezada cabeza con riendas y arreos de pan de oro está baja, en la posición humilde y sumisa del burro.





Rey mago Baltasar montado en un elefante

Escultor de Huamanga, Ayacucho, no identificado.
Siglo XIX, primer tercio.
Piedra de Huamanga tallada, policromada y dorada.

Es inusual en la escultura surandina del periodo barroco representar a Baltasar, el rey mago africano, de piel oscura, sobre un elefante en lugar de un camello, pero seducido quizá por este exótico y prestigiado animal, símbolo de sabiduría y de bondad, el escultor de Huamanga se atreve a hacerlo. La figura de rostro y manos con policromía oscura y labios rojos muestra sobre la cabeza un sombrero con corona; porta en su mano izquierda el tradicional cofre con oro, con restos de dorado, presente indicativo de que el Niño era “Rey de Reyes”; en tanto en la derecha lleva un báculo con vestigios de pan de oro, señal de poder. Monta un elefante blanco o elefante albino de lengua roja, espécimen muy poco frecuente y que puede deberse a una fantasía del tallador o a la estética de la pieza, lo mismo que su tamaño desproporcionadamente pequeño, pero que permite al personaje montarlo a horcajadas; su trompa se muestra hacia abajo, probablemente en señal de acatamiento.



Puerta de Sagrario de doble hoja con figuras en relieve de los cuatro evangelistas

Escultor de Charcas o Cusco no identificado.
Siglo XVII, tercer tercio.
Madera tallada, encarnada, policromada y dorada.

Perteneciente a un antiguo sagrario o mueble de sacristía virreinal, esta puerta pone de relieve el carácter artístico que alcanza la carpintería y viceversa, la implicación de los escultores y talladores en piezas de utilidad. Cada hoja se compone de dos recuadros enmarcados por molduras con pan de oro y sobre su fondo, tras la talla en relieve de los evangelistas, un espacio dorado, con festones de hojas y flores en verde y rojo. En la hoja de la izquierda está en la parte superior San Juan, imberbe, vestido de túnica verde y manto rojo recamados en oro, con espada en la mano derecha y el evangelio cerrado en la izquierda; a sus pies el águila simbólica de la altura espiritual y el vuelo de la palabra divina. En la parte inferior de la hoja izquierda San Marcos, con amplia frente y cabello ensortijado peinado hacia atrás; viste túnica rosa y manto azuloso recamados en oro, con espada en la mano derecha y el evangelio abierto en la izquierda; a sus pies el simbólico buey, con los cuernos dorados, signo solar y sacrificial. En la hoja derecha, arriba se representa a San Mateo, barbado y de cabello corto, ataviado con túnica ocre y manto rojo brocateados, con la espada en la diestra y el evangelio abierto en la izquierda. A sus pies un niño, de túnica roja y azul sobredoradas, en figuración de Cristo. En el segmento inferior, San Marcos, barbado, de cabello corto y amplia frente ataviado de túnica roja y manto azul, con espada en la mano izquierda y el evangelio abierto en la derecha, lleva a sus pies el león con corona dorada, símbolo de la realeza no mundana de Cristo.



San Jerónimo penitente

Escultor quiteño no identificado.
Siglo XVIII, tercer tercio.
Madera tallada y policromada, ojos de vidrio.

Este doctor de la Iglesia, traductor de las Sagradas Escrituras a la lengua latina, asceta y penitente en el desierto de Calquis, a finales del siglo IV y principios del siglo V ha sido representado por el desconocido escultor quiteño como un anciano barbado y calvo, despojado de sus vestiduras y ejercitándose en penitencias extremas. Lleva el torso desnudo y a la cintura capa roja con borde dorado asociada a su dignidad cardenalicia, no probada; calza sandalias romanas. Una llaga o cicatriz en su pecho descubierto, lastimaduras en la espalda y en su mano derecha una piedra, como señales de penitencia. El león que yace a sus pies, animal solar, emblemático de realeza, remite a un relato tradicional que narra la aparición súbita del animal en el monasterio, al cual el santo liberaría de una espina enterrada en su zarpa. Desde entonces el león lo acompaña en las imágenes artísticas como signo de acatamiento a la bondad del santo y de cambio desde la ferocidad a la mansedumbre, favorecido por la serenidad de san Jerónimo.

Medalla relicario con San Rafael Arcángel y la Virgen del Rosario

Pintor y platero peruano o boliviano no identificados.
Siglo XIX, segundo-tercer tercio.
Plata en su color fundida, laminada, repujada, recortada y pintada al óleo.

Esta medalla relicario de plata para colgar del cuello lleva pintadas bajo vidrio en ambas caras las imágenes de la Virgen del Rosario y del arcángel San Rafael sobre fondo de paisaje; lleva corona de flores y en su mano el simbólico pez sanador de la ceguera de Tobías.

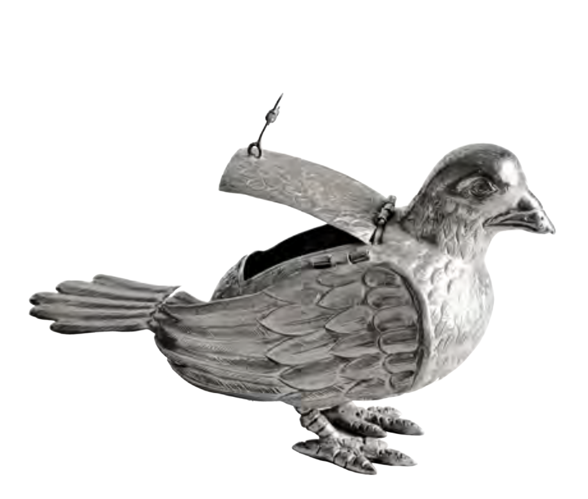




Puerta de sagrario o tabernáculo con el cordero pascual

Platero de Charcas, no identificado.
Siglo XVIII, segundo-tercer tercio.
Plata martillada repujada, cincelada, burilada y recortada.

Como motivo central, esta puerta de sagrario muestra al simbólico cordero pascual, representación de Jesús en el cristianismo –el cordero que se inmola, mansa y amorosamente para redimir al mundo a través del sacrificio de la cruz que se revive en la misa bajo las especies de pan y vino–. En reposo sobre un cojín, este se apoya sobre siete cabezas de clavos y flameante banderola o lábaro, motivo que enmarcan dos columnas con estrías helicoidales en el fuste. Lo cobija una fronda de volutas alusivas, en forma de "C", y de follajería, bajo un doble arco polilobulado y de medio punto, que remata en una coronación con el corazón de Jesús llameante –motivo de gran difusión en el arte virreinal del siglo XVIII–, ángeles niños y una fronda de motivos vegetales. Enmarcan lateralmente la composición dos columnas de fuste acanalado, en cuyo segmento medio se reitera el motivo de los clavos alusivos a la Crucifixión.



Depósito de incienso en forma de paloma

Platero peruano no identificado.
Siglo XIX, primero-segundo tercio.
Plata en su color fundida, martillada, moldeada, repujada, cincelada y recortada.

La representación de las aves, frecuente en el arte cristiano desde la Edad Media, se continúa en el barroco virreinal, donde los artistas mestizos e indígenas introducen los pájaros de la región, tanto en la pintura y en la imaginería como en la platería.

Las figuras de los pájaros no tienen en estas piezas sólo un valor decorativo, sino principalmente simbólico, según el mensaje cristiano y el rol que juegan como aves augures y propiciatorias en los cultos prehispánicos y, en el caso de la paloma, como símbolo del alma y de la paz, emblema eucarístico y representación visual del Espíritu Santo; de ahí su función de contenedor primero de la hostia consagrada para llevar la Comunión a los enfermos, y luego de los sagrados óleos o del incienso, como en esta pieza.



Pebetero en forma de tórtola

Platero virreinal peruano no identificado.
Siglo XVIII, tercer tercio - siglo XIX, primer tercio.
Plata en su color fundida martillada, moldeada, repujada, cincelada y recortada.

La tórtola, símbolo del amor esponsal y de la ofrenda que lleva María en su Purificación a los cuarenta días de su parto virginal, es un ave simbólica representada en las artes visuales y aplicadas, que en estas últimas adquiere funciones cultuales como ser pebetero o recipiente para quemar sustancias aromáticas. Destaca esta pieza, perteneciente a un par, por la observación del natural que denota la calidad de su factura, con una grácil silueta posada sobre plantas y flores, y la acertada representación de su plumaje. El ave se emplaza sobre base circular con pequeñas formas esféricas.



Par de reflejos con pelícano eucarístico

Platero virreinal no identificado. ¿Cusco?

Siglo XVIII, segundo tercio.

Plata en su color, fundida, martillada, repujada, cincelada, burilada y recortada.

Las piezas integran un canastillo con decoraciones florales, vegetales y frutos –granadas– y en los extremos superiores un par de pelícanos eucarísticos –que rompen su pecho para alimentar a sus polluelos– en un símil a la inmolación de Cristo en la cruz por la redención de los hombres; base ovalada de plata calada y cincelada.

Pavo sahumador o pebetero

Platero peruano no identificado.

Siglo XIX, segundo tercio.

Plata en su color fundida, martillada, moldeada, repujada y cincelada y calada.

Ave oriunda de México, de significado simbólico en ciertos pueblos precolombinos, el pavo da forma a esta pieza utilitaria, sahumador o pebetero, recipiente perforado para quemar sustancias aromáticas y perfumar los ambientes. En posición replegada, con el plumaje compacto, presenta formas redondeadas –faltante su gran cola– que rematan en la parte superior en una tapa calada con decoración floral y en la inferior en patas apoyadas sobre bandeja cóncava al centro, con decoración floral, sobre tres soportes en forma de garras de águila y bola.





Mate de calabaza, tipo coquimbano

Platero chileno no identificado.
Siglo XIX, primero-segundo tercio.
Calabaza pirograbada, plata fundida, moldeada, repujada, cincelada y recortada.

Esta tipología de mate denominado coquimbano, por corresponder principalmente su labrado a la zona de Coquimbo, se singulariza por conservar el cabito del fruto que sirve como agarradera. Tiene su calabaza sujeta en una funda de plata y el pedúnculo de la fruta forma una curva. Un gallo, símbolo solar y de vigilancia, remata su tapa y otra ave de larga cola se encuentra sobre el rabo de la calabaza; reposa esta sobre base de plata fundida, lisa, con cuatro ramajes, y se asienta sobre pedestal formado por dos aves –águilas de simbología solar y espiritual, tanto en la tradición medieval y barroca, como republicana– con las alas desplegadas sobre la “salvilla” o plato de borde dentado, que, a su vez, se apoya sobre tres patas lisas en forma de bota.





Mate de calabaza con tres delfines en el pie

Platero probablemente chileno, no identificado.

Siglo XIX, segundo-tercer tercio.

Calabaza pirograbada, plata fundida, martillada, moldeada, repujada, cincelada, burilada y recortada.

Este mate de calabaza pirograbada y decorada, con boca recubierta de plata, se inserta sobre semiesfera de plata repujada con pétalos de flores y cuatro elementos ornamentales de carácter vegetal. El pie está formado por tres figuras de delfines sobre sendas esferas, en posición vertical invertida, y cuya cola se enrosca formando un decorativo diseño; animales positivos, asociados a la trascendencia hasta el barroco, son valorados luego en las artes como forma ornamental. Salvilla circular con borde trabajado sobre tres patas a modo de pezuña.

Mate de calabaza con tres ardillas en el pie



Platero probablemente chileno, no identificado.

Siglo XIX, segundo-tercer tercio.

Calabaza pirograbada, plata fundida, martillada, moldeada, repujada, cincelada, burilada y recortada.



Sobre semiesfera de plata repujada con decoración fitomorfa se inserta el recipiente de este mate de calabaza pirograbada y decorada, con boca recubierta de plata. Forman el pie las figuras de tres ardillas sobre sendas esferas; animales negativos hasta el Barroco, por representar la codicia, aunque con un carácter positivo y costumbrista en el siglo XIX, asociado a su agilidad, gracia y ligereza. La salvilla tiene forma circular con borde trabajado y tres patas en forma de pezuña. Bombilla de caña de forma helicoidal con dos pájaros a sus costados y filtro a modo de fruto o flor con incisiones.



Tutumas

Plateros peruanos no identificados.
Siglo XIX, primero-segundo tercio.
Plata en su color fundida, martillada, cincelada y burilada.

"Tutumas" o "totumas" se denominan estos pequeños recipientes semiesféricos o semiovoides para contener líquidos o sólidos, usados en el sur andino durante el periodo virreinal y el siglo XIX, como platos para beber, y que también se elaboraron en plata. Los cuatro son similares y su variación está en los motivos zoomorfos que decoran las asas: dos monitos, animal negativo en la tradición simbólica europea, ligado al pecado, y positivo en la época virreinal como representación de los soportes y deidad titular de las construcciones; un par de híbridos, cuadrúpedos con cabeza de chivo y de ave, sin una simbología precisa; dos loros emblemáticos de sabiduría, espiritualidad y poder; y un par de ciervos, animales benignos y heráldicos, signos de nobleza y hermosura.







Arcón tallado con decoración vegetal y figuras zoomorfas

Artífice virreinal no identificado. ¿Río de la Plata, zona de Paraguay?
Siglo XIX, primer tercio.
Madera tallada; cerrajería de hierro forjado.

Enteramente tallado con motivos fito y zoomorfos en relieve, este arcón de madera presenta como motivo central un par de reptiles que podrían dar indicios sobre su procedencia. Se trata de un tipo de lagarto arbóreo, camaleón o iguana –animal benéfico en la tradición del bestiario europeo, signo de renovación en el barroco virreinal y de identidad en época republicana– con pata y cola prensil, que lleva la cabeza coronada por una crestería de cinco pequeñas puntas o cuernos y que podría corresponder a alguna de las especies del Chaco paraguayo o de la Amazonia. Se posa sobre plantas en medio de una exuberante floresta de volutas, hojas y flores tropicales con sus corolas abiertas, en prominente relieve. Similar decoración vegetal muestran los costados. Una bocallave de fierro con su correspondiente aldaba completa el sistema de cerrajería.

Papelero con motivos florales y figuras zoomorfas

Artífice peruano no identificado. ¿Lima?
Siglo XIX, primer tercio.
Madera de jacarandá embutida en nácar y hueso; cerrajería de hierro forjado y calado.

Este papelero o bargueño, pieza de un par, presenta forma de caja rectangular decorada con un gracioso y ligero juego de motivos florales de prolija y delicada ejecución, con reminiscencias a la vez orientales y románticas. Sobre la tapa abatible, en medio de una floresta de corolas en formas de girasol, cantuta y retama, que rodean hojas, zarcillos y racimos de vid, un puma con un pájaro en el hocico –en su tradicional simbología de rapidez, sigilo y ferocidad- se desplaza a la carrera sobre un segmento de piso enconchado, elementos ya de índole costumbrista y vernácula. En su interior ocho pequeñas gavetas o cajones con tiradores formados por pequeños botones de nácar repiten en su cara frontal el motivo de la flor abierta de ocho pétalos, representación genérica y estilizada de especies vegetales de la familia de las asteráceas; en los cajones de la franja media se observan figuras de leones y aves de perfil. Bocallave en forma circular, de hierro forjado y calado, enlaza adecuadamente al entorno floral; llave y bisagras de época en el mismo material.



Este catálogo se imprimió para acompañar la muestra

Animales simbólicos
en el arte virreinal surandino

Colección Joaquín Gandarillas Infante Arte colonial americano

Rector
Ignacio Sánchez D.

Prorrector
Guillermo Marshall R.

Vicerrectora de Comunicaciones
Paulina Gómez L.

Directora de Extensión Cultural
Daniela Rosenfeld G.

Producción
Karla Montecino M.

Asistente de producción
Antonella Pedemonte M.

Secretaria
Astrid Muñoz G.

Curadora de la Colección Gandarillas
Isabel Cruz de Amenábar

Textos del catálogo
Isabel Cruz de Amenábar
Cristián Bonacic S.

Diseño gráfico
Soledad Hola J.
María Inés Vargas de la P.
Diseño Corporativo UC

Fotografía
Patricia Novoa C.

Museografía
MUSEAL
Alejandra Lührs B.
Soledad Castillo C.

Conservación y limpieza de obras
Alejandra Bendekovic D.

Mediación
Natalia Ortiz D.
Catalina Iglesias Y.
visitasguiadas@uc.cl

10 de septiembre 2019 al 25 de enero 2020

Sala Colección Joaquín Gandarillas Infante

Centro de Extensión
Pontificia Universidad Católica de Chile

Av. Lib. Bernardo O'Higgins 390,
Santiago de Chile.
Tel.: (56) 22354 6546 – 22354 6572
extension.uc.cl

Fundación Joaquín Gandarillas Infante

gandarillasjaime@gmail.com

Presidente: Manuel José Gandarillas Infante
Tesorero: Cristián Gandarillas Serani
Secretario: Jaime Gandarillas Infante


PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DE CHILE

Animales simbólicos
en el arte virreinal surandino

Colección Joaquín Gandarillas Infante
Arte colonial americano

10 de septiembre 2019
al **25 de enero** 2020

Sala Colección Joaquín Gandarillas Infante
Centro de Extensión
Pontificia Universidad
Católica de Chile